

نبيل راغب

معالم الأدب العالمى المعاصر

اقرأ

تصدر أول كل شهر

[٤٣٤] - أبريل - ١٩٧٨

رئيس التحرير أنيس منصور

دكتور نبيل راغب

معالم الأدب العالمى المعاصر



دار المعارف


المقدمة

فهرس

مقدمة

تكاد فكرة القارئ العربى عن الأدب العالمى المعاصر تقف عند حدود فترة ما بين الحربين العظميين . فنحن لا نعرف الكثير عن أدب الفترة المعاصرة التى نعيشها والتى بدأت بعد الحرب العالمية الثانية . واقتصرت جهود الدارسين العرب على التعريف بأعمال جيمس جويس ، ود . هـ. لورانس ، وإيرنست هيمنجواى ، وبرناردشو ، وأوسكار وايلد ، ووليم فوكنر ، وجون ستاينبك ، وت . س . إليوت ، وأناتول فرانس ، وفيكتور هوجو وغيرهم من الأدباء العالميين الذين تركوا بصماتهم واضحة على الأدب فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين حتى اندلاع الحرب العالمية الثانية ، إذ اعتبرت الأعمال التى أنتجها هؤلاء الأدباء بمثابة المعالم الرئيسية للأدب العالمى المعاصر ، لكن الأيام تمر وما كان حديثاً طليعيا أصبح كلاسيكيا تقليديًا ، وعالمنا الآن يزخر بمدارس واتجاهات يجدر بالقارئ العربى أن يكوّن فكرة كافية عنها ، وخاصة أن الأدب العربى المعاصر يتأثر بها ، سواء بطريقة مباشرة تعتمد على التقليد والتبعية أو بطريقة غير مباشرة تنهض على الهضم والاستيعاب والإضافة والأصالة .

ويوضح الناقد الأمريكى ريتشارد كوستيلانيتز فى مقالة له بعنوان « الأدب المعاصر » أنه على الرغم من أن النقد الحديث لم يقم بدوره

كاملا تجاه أدب ما بعد الحرب العالمية الثانية فإن هذا لا يقلل من قيمة هذا الأدب ، بل نستطيع القول بأن أدباء من أمثال صامويل بيكيت ، وألبير كامى ، ورالف إليسون ، وجان جينيه ، وألبرتو مورافيا قد أنتجوا معظم الأدب العظيم الذى يتميز به القرن العشرون أساساً . ويتمثل دورهم الريادى – مثل الجيل الذى سبقهم من بداية القرن حتى بداية الحرب العالمية الثانية – فى أنهم أحدثوا ثورة فى نظرة الناس إلى المجتمع المعاصر ، وفى الوقت نفسه بحثوا عن الأشكال الأدبية الجديدة التى تتمشى مع طبيعة المضامين الثورية ، ولكن على الرغم من أن أسلوبهم كان سريعاً وخفيفاً ورشيقاً مثل لغة الصحافة فإن هذا يعد الامتداد الطبيعى للإنتاج الأدبى السابق لهم ، وليس خروجاً عليه ؛ فمهما تغيرت الظواهر والظروف الاجتماعية فإن الأدب الإنسانى يعالج بصفة عامة الجوهر الثابت فى الإنسان وتأثره بهذه الظواهر ، ولا يقوم بمجرد الوصف التسجيلى أو المسح الاجتماعى لها .

ومثل الكتاب الذين خلدهم الأدب على مر العصور فإن الأدباء المعاصرين يبلورون موقف الإنسان المعاصر من الكون وهمومه الناتجة عن هذا الموقف ؛ فعلى الرغم من أن الإنسان حقق إنجازات تكنولوجية باهرة وصلت إلى حد غزو الفضاء والهبوط على القمر فإن الأدب المعاصر يؤكد أن حياته كإنسان لم يطرأ عليها أى تحسن يذكر ، بل على النقيض من هذا تحول إلى ضحية منهوكة القوى لهذا العصر الآلى ؛ لهذا ركز الأدب المعاصر الأضواء على الجوانب المختلفة للعنصر المأسوى فى حياة الإنسان

المعاصر ، فقد ركز ألبير كامى وجان بول سارتر مثلا على غربة الإنسان فى هذا العالم وانتفاء مسئوليته الأخلاقية تحت ظروفه الجبرية على حين أوضح ألبرتو مورافيا وبوريس باسترناك أن النظم الاجتماعية الحديثة هى السبب فى تشتيت قوى الإنسان وإمكاناته ؛ كما يؤكد جورج أورويل ونورمان ميلر أن قوى القمع أصبحت تستعين بكل الأساليب سواء كانت ديمقراطية أو ديكتاتورية . وأخيراً يرى أنتونى بيرجيس والمررايس أن الحياة قد أصبحت من العنف لدرجة أن الإنسان أصبح لاحول له ولا قوة فى مواجهتها !

وقد جسد ألبرتو مورافيا ، وهنرى ميللر ، وتنيسى ويليامز وغيرهم استحالة العلاقات الإنسانية السليمة بسبب الاحتياجات البيولوجية الملحة وأنانية الإنسان الناتجة عن مجتمع العزلة ، وأيضاً فإن صامويل بيكيت ويوجين أونيسكو يبلوران موقف الإنسان المعاصر الذى فقد كل تفسير محتمل لغموض الكون حوله ولم يعثر بعد على قانون أخلاق شامل يخلصه من العبث المحيط به من كل جانب ، على حين نجد جيمس بيردى ورالف إليسون يؤكدان إصرار الإنسان على الاستمرار فى الحياة برغم كل عوامل الغربة والعزلة والإحباط !

ومما يؤكد أن هذه التنويعات المعاصرة امتداد حى للمضامين التى سادت النصف الأول من القرن العشرين وخاصة ظاهرة الغربة وفقدان الجذور الأولى أن إليوت ، وجويس ، ومان ، وكافكا كانوا من الرواد الأوائل الذين عالجوا فكريا وفنيا ما أسموه بمرض العصر ، ولكن تظل

هناك تغيرات جانبية بين الفترتين ، وهذه التغيرات تبدو واضحة إذا ما أجرينا مقارنة بين ت.س. إليوت وصامويل بيكيت على سبيل المثال : فى قصيدة « الأرض الخراب » يركز ت . س . إليوت على الضياع الفكرى ، والانتقال من الاستقرار إلى الفوضوية ، وفقدان العقيدة الدينية ؛ وغالباً مايبلور هذا من خلال التناقض بين الماضى والحاضر ؛ لكى يركز على العزلة الأزلية للإنسان والتى لم يستطع منها فكاكاً مهما فعل : فالنظم الاجتماعية والإنجازات الإنسانية لاتخفى عقمها فى مواجهة العبث الكونى الذى يمثل القدر الفعلى للإنسان ، وعلى النقيض من إليوت الذى يرى أن الخلاص من روح اليأس والتشاؤم يكمن فى العودة إلى الماضى - فإن بيكيت يؤمن بأن العبث موجود دائماً سواء فى الماضى أو الحاضرأوالمستقبل : فى رواية بيكيت « هكذا هى » نجد بطله التقليدى بيم يلعب اللمبو زاحفاً على ركبتيه إلى الأمام ، ولكنه فى الواقع يزحف فى مكانه لايتجاوزه على حين أن وجهه قد غرز فى الطين ! وعلى الرغم من عدم وجود سبب ملح للقيام بهذه اللعبة ، وعلى الرغم من كل العقبات فإنه يصر على الاستمرار !

وليس هذا هو الاختلاف الوحيد بين جيلى النصف الأول والأخير من القرن العشرين ! فبينما يجد فوكنر وهيمنجواى فى الموت خلاصاً لأبطالها فإن أبطال الجيل الجديد من الأدباء يصرون على تحدى الموت وعدم الاستسلام له على الرغم من إدراكهم لحتميته ! ونجد هذا فى الرجل الخفى فى رواية إليسون ، والراوى فى أعمال جان جينيه النثرية ، وهولدن

كولفيلد فى رواية ج . د. سالينجر ، وجاك ريفيل فى رواية ميشيل بوتور ، والراوى المجنون عند جونتر جراس ، وروكينتين عند سارتر . وهذا الرفض للماضى أو للموت يمثل إصرار هؤلاء الأبطال على قبول الواقع الراهن بكل فظاعته وعبثيته وعقمه . فليس الموت أو الانتحار سوى وسيلة رخيصة للهروب ، ولكن على الإنسان أن يكافح ويستمر حتى لو كتبت عليه الحياة فى كهف مظلم أو حكم عليه بلعب اللمبو ووجهه فى الطين !

وهناك اختلاف آخر بين الجيلين : فبينما يقف كل من إليوت ومان موقف المراقب المحايد من مظاهر الانحلال والفوضوية – يخوض بيكيت وإليسون وجينيه بكل قوتهما داخل العالم الجديد الزاخر بالانحلال والفوضوية ، بل يبدو أنه ليس ثمة أمل فى العودة إلى نقطة البدء للبحث عن طريق جديد ؛ ومن هنا أيضاً كان الاختلاف بين أبطال الجيلين ، فعندما يؤمن أبطال هيمنجواى بالعدم وباللاشىء – نجد أبطال بيكيت وقد توغلوا فى مناطق بعيدة وراء العدم واللاشىء حيث العبث بكل معانيه ! ولا يعنى هذا أن بيكيت ينفصل بأعماله كلية عن العالم المعاصر ؛ لأن عينه الفاحصة لاتبعد عن أمراض المجتمع ونظمه الممزوجة بالعبث ؛ لذلك فإن أعماله تزخر بالأنهار القذرة ، والكنائس المتهدمة ، والطرق المسدودة ، والموسيقى الزاخرة بالنشاز !

ومع ذلك يمكننا أن نتتبع بوادر العبث فى الأعمال الأخيرة لإليوت وجويس ؛ فقد استعانا بالأسطورة والتاريخ فى أعمالهما الأولى للمقارنة بين

الماضى والحاضر ، ولكن هذه المقارنة تختفى تماماً من أعمالها الأخيرة : فى رواية « يقظة فينجان » يوضح جويس أن التاريخ الإنسانى يتحرك فى دائرة مفرغة ؛ فالكتاب ينتهى بنفس الجملة التى بدأ بها على حين يبتعد إليوت عن بلورة الحياة الحديثة إلى خلق عالم من خياله يحمل كل النقاء الدينى والصفاء الروحى اللذين يفتقدهما فى عالمه المعاصر.

وقد استمرت الثورة التى بدأت فى العشرينيات ضد الواقعية حتى أيامنا هذه ؛ لأن الأدباء المعاصرين اكتشفوا أنها ذات حدود تعبيرية ضيقة لا تحتوى التجربة الإنسانية ككل ؛ فلم يعد إميل زولا المثل الأعلى للأدباء الحاليين برغم تأثر بعض به من أمثال س . ب . سنو ، وهيرمان فوك ، وفاسكو براتولينى . وأنجوس ويلسون ، وفرانسوا ساجان . وفيليب روث ؛ ولكن تأثرهم كان فى مجال المضمون الاجتماعى وليس من جهة الشكل الفنى ؛ فالاتجاه العام للأدباء المعاصرين ليس بلورة المجتمع ككل ؛ لأنه يركز على قطاع صغير جدا أو فرد واحد على حين تحول المجتمع إلى مجرد خلفية تصويرية تتحرك وراء صراعات الإنسان ! هذا ما فعله توماس مان عندما ركز على المصحة العقلية فى روايته « الجبل السحرى » ، وما بلوره جورج أورويل فى بطله وينستون سميث الذى يمثل الرجل الإنجليزى – بصفة عامة – فى مواجهة المجتمع الذى يحاول كبت إنسانيته . ونفس الاتجاه نجده فى أوران بطل « الطاعون » لكامى ، الذى يصور الحياة الحديثة المريضة ، وأيضاً فإن فلاديمير واستراجون فى انتظارهما لجودو يواجهان عالماً فقد كل معنى معقول له .

وقد وجدت ثورة الأسلوب التى بدأت فى مطالع القرن العشرين صدى فى نفوس الأدباء المعاصرين ، فلم تعد اللغة مجرد تعبيرات مصكوكة ، أو جمل مرصوصة ، أو قواعد صارمة تفصل ما بين الفصحى والدارجة والعامية ، ولكنها تحولت إلى قيمة تشكيلية يصوغها الأديب بما يتمشى مع مضمونه الجديد . وكما صك جويس فى « يقظة فينجان » نثراً جديداً ، ومزيجاً من لغات كثيرة ليعبر عن رسالته فى وحدة الشعور الإنسانى – فإن أنتونى بيرجيس قد حاول مزج الإنجليزية بالروسية للتعبير عن مواقف وأحاسيس لا يمكن أن تعبر عنها كل منهما على انفراد ! أما بيكيت فقد استعان بالتكرار فى الحوار لكى يعبر عن انعدام المعنى فى الحياة المعاصرة فى حين استعان آلان روب – جرييه بنثر تجريدى لا يستعمل الصفات أو الاستعارات ؛ لأنه يعتقد أن الموقف الإنسانى لا يمكن التعبير عنه بمجرد صفات أو استعارات مصطلح عليها ؛ فالعاطفة مثلاً لا يمكن تصويرها بهذا الأسلوب التقليدى ، بل يتحتم إحضارها هى نفسها بكل أبعادها فى أثناء عملية الخلق الفنى .

وكما فعل هنرى جيمس وفوكنر من قبل فيما يختص بعدم حصر دور الراوى فى شخصية واحدة فقط فى الرواية حتى لا يتقيد القارئ بوجهة نظر واحدة ، بل يمكنه تكوين نظرة متعددة الجوانب ؛ فقد اتبع هذا المنهج الكثير من أدباء النصف الأخير من القرن العشرين مع أمثال ج . د. سالينجر ، ودوريس ليسنج ، وناتالى ساروت ، ولورانس داريل . وأيضاً رفض الشعراء التعبير الواقعى الضيق عن عواطف

الإنسان ، وحاولوا ابتكار أساليب جديدة تبدأ بابتكارات رانبو حتى محاولات ثيودور رونكه ، فلقد أدت اكتشافات علم النفس إلى الخوض فى العقل الباطن وهواجسه ، وكشف الإنسان من داخله كما فعل جويس ، وجيمس ، ود. هـ. لورانس ، ومارسيل بروست ، وفرجينيا وولف ، ثم استمر نفس الاتجاه عند سارتر فى « الغثيان » وعند ناتالى ساروت فى « القبة السماوية » .

تغيرت نظرة الأديب إلى عنصر الزمن ، فلم يعد ذلك التسلسل الرتيب ، بل تحول إلى لقطات متقطعة وومضات سريعة يوزعها الكاتب على حسب الإمكانات التعبيرية لكل من الشكل والمضمون : أى أصبح الزمن داخل الشخصيات والمواقف بعد أن كان مفروضاً عليها من الخارج . وقد بدأ هذا الاتجاه فوكنر فى روايته « العقل والغضب » ، وكلود سيمون فى معظم رواياته ، ولورانس داريل فى « رباعية الإسكندرية » ، أما فى روايات بيكيت الأخيرة فإن الزمن يتوقف تماماً ، وتنتقل الشخصيات إلى خارج حدوده . وقد أدى عدم الارتباط بالتسلسل الرتيب للزمن إلى اتجاه جديد فى خلق الشخصيات ، فلم يجد روائى مثل آلان روب – جرييه وقتاً ليصف الشخصية بالكامل ، بل تكفى لمحة سريعة لكى تخدم الموقف الراهن . وهو الاتجاه الذى بدأه ف . سكوت فيتز جيرالد وناثانيل ويست فى العشرينيات والثلاثينيات ، ثم تبعه حديثاً جيمس بيردى وجون هوكس . وأيضاً فإن الكتاب المسرحيين ابتداء من ستريندبرج وبيرانديللو حتى جينيه رفضوا الواقع الزمنى وخلقوا

شخصياتهم فى منطقة ما بين الواقع والوهم ، وبذلك حطموا الإطار الزمنى التقليدى !

ومع هذا فلا يجوز لنا أن نقول : إن أدباء ما بعد الحرب العالمية الثانية قد خرجوا خروجاً تاما عن تقاليد الأدب العالمى ؛ فقد أغرم النقاد أخيراً بإطلاق اصطلاحات نقدية جديدة مثل « اللارواية » أو « الرواية الضد » ، وأيضاً مثل « اللامسرح » أو « المسرح الضد » ، ظنا منهم أن الأدب الحديث تحطيم كامل بل تدمير لكل الأشكال الفنية التى سبقته ، ولكن هذه نظرة قاصرة ؛ لأنها لاتدرك أنه لم ولن توجد الحركة الأدبية التى يمكن أن تنشأ من فراغ ومن لا شىء ! وعلى هذا فإن الأدب الحديث فى عالمنا المعاصر هو الامتداد الحى للفترة التى سبقته ، وهو الإضافة الجديدة للتقاليد الأدبية العالمية التى تعود إلى الوراء حتى تصل إلى هوميروس وما قبله إذا كانت هناك محاولات أدبية قبله . وإذا لاحظنا أى متغيرات فى الشكل والمضمون فى الأدب الحديث فهذا ليس بانقلاب مفاجئ ، ولكنه تطور طبيعى ؛ حتى لا يدخل الأدب الإنسانى فى قوالب صماء بفعل تقليد الأنماط السابقة . ولعل السر فى خلود الأدب كفن أنه تمكن من مواكبة الحياة الإنسانية بكل تقلباتها وتناقضاتها .

هذا هو منهج الدراسة التى نحن بصددها الآن ، وهى دراسة موجهة ؛ أساسا إلى الأدباء والمثقفين العرب بقدر ما هى عن معالم الأدب العالمى المعاصر ؛ فهى تلقى الأضواء على العوامل التى ساعدت الأدب العالمى على الاحتفاظ بحيويته فى بلاد العالم المتحضر بحيث يمكن أن

نستخلص منها الدروس والمناهج التى تساعد الأدب العربى المعاصر على اكتساب نفس الحيوية والمعاصرة مع الحفاظ على أصالته وتقاليده النابعة من تراثه . ولا شك فى أن الأدب الإنسانى كله يشكل كيانا عضويا متكاملا يعتمد على عنصرى التاثير والتأثر بصرف النظر عن اختلاف الثقافات والحضارات . والأدب الذى يحكم على نفسه بالعزلة وسط تيارات الآداب الأخرى المتدفقة—يعزل نفسه بعيدا عن منابع الحيوية اللازمة لاستمراره وتجدده ، أما إذا تشربها واستوعبها فإنه يضيف إلى كيانه من التقاليد ما يوسع الرقعة التى يحتلها على خريطة الأدب العالمى ، وذلك دون أن يقع فى محظور التقليد الذى يجعل منه مجرد صورة باهتة أو نسخة مكرورة للإبداع الأدبى للآخرين . ولعل هذه الدراسة تساهم فى هذا المجال على سبيل خدمة أدبنا العربى المعاصر.

الجيزة أبريل ١٩٧٧ د . نبيل راغب

(١)

الشعر الإنجليزى

فى عام ١٩٣٢ أعلن الناقد الإنجليزى ف . ر . ليفيز أن ت .س . إليوت وإزرا باوند قد فتحا آفاقا جديدة للشعر الإنجليزى بمنحه اتجاهات ومضامين وأشكالاً مستحدثة برغم أنها تستمد جذورها من التقاليد الشعرية والأدبية التى سبقتها . ولكن ف .ر. ليفيز بعد عشرين عاما من هذا التقييم النقدى قام بسحب كل أحكامه فى هذا الصدد ، وألقى باللوم على كاهل الأعمال الأدبية التى أنتجها أدباء لندن فيما بعد ، وهى الأعمال التى لا تخضع لأى تحليل نقدى ، ولا تنتمى إلى أى تقليد أدبى متعارف عليه على حد قول ليفيز ، كانت نتيجة هذه الأعمال أن أصيب الذوق الفنى للطبقة المتعلمة والمثقفة بالانحلال والتدهور ! ولعل الصواب يتمشى مع أحكام ليفيز إلى حد كبير ؛ لأن جمهرة المتأدبين من الكتاب

استطاعت أن تخلق آلهة مزيفة ووهمية ، وأدت فى النهاية إلى عبادتها دون أى سبب فنى أو أدبى . ومع ذلك فسألة الموهبة الفنية تعد قضية أخرى لا ترتبط كثيرا والمناخ الأدبى العام وخاصة إذا كان مزيفا : فالموهبة الحقيقية تعنى الأصالة وإلا انتفت عنها صفة الموهبة على الإطلاق . ونلاحظ أنه فى الفترة التى حددها ليفيز كان الشعر قد افتقد الكثير من المواهب الأدبية الأصيلة ، لكن تظل المسألة نسبية بمعنى أنه لا يمكن إصدار حكم مطلق عليها ، ويجب أن تدرس وتبحث حالة كل شاعر وإنجازه الفردى على حدة ؛ فربما تكون الموهبة الأصيلة موجودة ولكنها مازالت مدفونة بسبب سوء استخدامها واستغلالها ! وهنا يبرز الدور الفعال والحقيقى للناقد . فعليه أن ينفض عن هذه المواهب كل ما علق بها من رواسب وشوائب حتى يبرز جوهرها الحقيقى . وربما يكون القارئ الحديث غبيا ومغرورا وطفيليا وضيق الأفق ، ولكننا لا نعتقد أن هناك مؤامرة متعمدة ضد الأعمال الأدبية الجيدة .

ويوضح الناقد ألفريد ألفاريز فى كتابه « فى خدمة الإبداع الفنى » عام ١٩٥٨ أن الأساليب التجريبية التى ابتدعها ت .س . إليوت وغيره من شعراء المدرسة الحديثة لم تؤثر تأثيرا حاسما على الذوق الإنجليزى المعاصر بحيث لم تتحول هذه القصائد إلى جزء عضوى يسرى فى وجدان الأمة الواعى واللاواعى على حد سواء ، فكانت نظرة هؤلاء الشعراء نظرة أمريكية فى المقام الأول حاولت أن ترتدى ثياب التقاليد الإنجليزية العريقة فى الشعر ، ولكن شتان بين ارتداء الثياب وتقمص الروح بحيث

تسرى مع نبضات الكلمات والأبيات فى القصيدة . ونحن لا نتفق مع ألفاريز فى أن هذا يعيب شعر إليوت ومدرسته ؛ فهو شعر عظيم بل عالمى من أنضج طراز. ومع ذلك قد نتفق مع ألفاريز بحكم أن هذه الدراسة بصدد تقييم الشعر الإنجليزى كفن قومى له خصائصه المحددة المرتبطة بالحضارة القومية والثقافة المحلية . وإذا حللنا درة إليوت الشعرية «الأرض الخراب» وجدنا أن مدينة لندن تصلح لأن تكون أى مدينة عالمية عانت من محن الحرب العالمية الأولى ؛ ولذلك فإن المزيج بين الوجدان الإنجليزى والنظرة الأمريكية أنتج شعرا عالميا عند إليوت أكثر منه شعرا إنجليزيا ؛ فقد استحدث لغة أمريكية تتمشى مع المضمون الإنجليزى ، ولكنها مع ذلك تظل لغة أمريكية ، والشعر بالذات لا يمكن أن ينسلخ عن جلده المتمثل فى اللغة التى تقوم بتوصيله إلى جمهرة القراء .

وقد أصيب التجريب الذى بدأه إليوت بنكسة عندما أعلن أنه أنجلو كاثوليكى فيما يختص بالعقيدة ، وملكى فى مجال السياسة ، وكلاسيكى من ناحية الأدب : فقد ظن الشعراء الشبان أن إليوت هو نبى الثورة الأدبية المعاصرة ، وعليهم أن يسيروا على هدى خطواته لإحداث التغيير الجذرى المرجو ، لكنهم أصيبوا بخيبة أمل كبيرة عندما اكتشفوا أن إليوت محافظ متعصب تجاه التقاليد القديمة سواء فى الدين أو السياسة أو الأدب ، وكان عليهم أن يعيدوا حسابهم وأن يبحثوا فيما بينهم عن نبى جديد للثورة الجذرية ، غير أنهم فشلوا فى العثور على هذا النبى حتى مطلع السبعينيات الحالية . ويبدو أن الطبيعة المحافظة للمزاج الإنجليزى تأبى

التطور الجذرى المرتبط بفترة زمنية محددة بدليل أن إليوت ذا الأصل الأمريكى الثورى قد أذعن لهذه النزعة التطورية الهادئة التى تؤمن أن التطور الصحى والسليم هو ما يحدث دون أن يشعر به الناس بأسلوب حاد ومباشر !

وفى العشرينيات من هذا القرن عبر توماس هاردى عن الطبيعة المحافظة للمزاج الإنجليزى فى رسالة له إلى الشاعر روبرت جريفز ، علق فيها على مدى تقبل القارئ الإنجليزى للشعر الحر فقال : «إنه يبدو أن الشعر الحر لن يتمكن من الاندماج الكلى فى نسيج الشعر الإنجليزى الكلاسيكى ، وأن كل ما نستطيع أن نفعله كشعراء أن نعالج المضامين القديمة بنفس الأساليب التقليدية ، ولعل إنجازنا الوحيد يتمثل فى محاولتنا الإجادة والتفوق ولو قليلا على من سبقنا من الشعراء !» وكانت نظرة توماس هاردى فى هذا المجال ثاقبة إلى حد كبير : فمنذ عام ١٩٣٠ والتقاليد الشعرية فى الأدب الإنجليزى تبدو محكومة بالخطوط الأدبية العريضة الموغلة فى القدم ، وبالجذور الفكرية الضارية فى الروح المحافظة .

انحصر مجال التجريب فى حدود أدوات الشكل الفنى ، ولكن عندما أدرك أعلام الشعر الإنجليزى الحديث أن التجريب الشكلى سيؤدى إلى الدخول فى طرق مسدودة قد تقضى على حيوية الشعر–عملوا جادين على فتح باب التجريب الشعرى لكى يستقبل أفكارا واتجاهات وتنويعات ترتبط هى وهموم إنسان ما بعد الحرب العالمية الثانية . ومع ذلك لم تخرج

هذه المتغيرات عن الاتجاهات التى سادت من قبل فى روايات ميلفيل ودوستيوفسكى ولورانس ، وأيضا روايات توماس هاردى ؛ وعاد المزاج الإنجليزى المحافظ لكى يسيطر على دفة الأمور فى ميدان الشعر ؛ لكى يسير كل اتجاه فى خطه المرسوم والمنتظم بعيدا عن كل التقلبات غير المتوقعة .

ولطالما سمعنا عن المدارس الشعرية الجديدة عندما تتجمع مجموعة من الشعراء الشباب الذين ينتمون إلى جيل واحد واتجاه محدد ، ثم يقيمون الدنيا ويقعدونها لكى تستمع إلى ما يقوله الأنبياء الجدد ! وغالبا ما تنجح الضجة الدعائية التى تحيط بهم ، ويظن القراء السذج أنهم يعيشون فترة تاريخية حاسمة سوف تحدد مصير الأدب الإنجليزى لعشرات السنين القادمة ، ولكن تمر الأيام ، وتهدأ العاصفة ، وتنقشع السحب ، ونكتشف أن الثورة التى أحدثتها ما تسمى بالمدرسة الأدبية الجديدة كانت ثورة فى الدعاية والإعلام أكثر منها ثورة فى الأدب والفكر ، وأن اللعنات التى صبتها المدرسة الجديدة على المدرسة السابقة لها لم تكن إلا وسيلة تقليدية لإفساح مكان لهدم هذه التقاليد واجتثاثها من جذورها : فشعراء الثلاثينيات مثلا ثاروا ضد شعراء العشرينيات على أساس أنهم لا يملكون الوقت الكافى لكى يكتبوا شعراً صعباً أو معقداً أو تجريبياً أو انعزالياً ، فلم يكن المناخ السياسى فى ذلك الوقت يسمح لهم بذلك ، وأعلن و. هـ. أودين أن الشاعر الإنجليزى لا يملك سوى أن يستعمل مهارته التكنيكية غير العادية فى الاستفادة بالأشكال التقليدية مع إدراك عميق بالمضامين

المعاصرة .

وما أسماه النقاد بثورة التجديد التى أحدثها و. هـ. أودين لم يكن سوى مرحلة فى التطور الهادئ الذى يتحكم فيه المزاج الإنجليزى المحافظ : فى قصيدة «سيدى ، إن العداء لم يعرفه الإنسان» – يستخدم لغة جديدة وصعبة ، تخضع لإيحاءات علم النفس ، بالإضافة إلى عنصر التكثيف الذى يتميز به الشعر الشكسبيرى بصفة خاصة . كذلك فى قصيدة «أسود كالليل» يعود إلى الشعر الغنائى التقليدى ، بل يستمد مضمونه من الأغانى الشعبية القديمة مع مزجها بخلفية عصرية تعتمد فى عناصرها على المجتمع الصناعى الذى فقد كل أحلام الرومانسية المثالية . كانت مشكلة أودين أن مهارته الحرفية أو الشكلية كانت أكثر من اللازم ؛ لذلك طغى تمكنه من التقاليد القديمة على المضامين الجديدة التى يعالجها بصرف النظر عن احتمال أنه يناسبها أو لا ، فزخرت بعض الأشكال الغنائية بفلسفة عميقة لا تحتملها ، لكنه أثبت أن العلوم الحديثة تؤدى دورا كبيرا فى تطوير التقاليد الأدبية وتوسيع رقعتها ؛ فقد استفاد مثلا من علم النفس بتجسيد الاضطرابات العصبية التى تجتاح النفس البشرية ، وتحولها من تشويش لا معنى له إلى كل متكامل له من الشكل الجمالى ما يمتع الإنسان ، ويريح أعصابه المكدودة .

ولكن إنجازات أودين فى مجال الشعر لم تنجح فى تكوين مدرسة أصيلة من الشعراء ، بل ظن بعض الشعراء أن المعاصرة معناها مجرد تقليد نماذج الشعر الحديث التى يكتبها أمثال أودين ، ونسوا أن الأصالة

عنصر أساسٌ فى أى فن جديد ! ويعتبر لويس ماكنيس الوحيد الذى يمكن أن يستثنى من هذا الاتجاه ؛ فقد أثبت بشعره ذى المضمون السياسى والاجتماعى أن العبرة ليست بمعالجة المضامين المعاصرة ، ولكنها بأسلوب المعالجة الفنية ذاتها ، وشعره — فى هذا المضمار — يفوق شعر أودين فى التأثير على القراء والوصول إلى أعماق لم يصل إليها الشعر الإنجليزى التقليدى من قبل : والدليل على أن المزاج الإنجليزى المحافظ كان بالمرصاد للشعر التجريبى أنه فى أعقاب الثلاثينيات عادت الأشكال التقليدية لتطغى على كل ما عداها من الأنماط الشعرية ، ولكى تساير الأشكال التقليدية روح العصر ارتدت من الأثواب والألوان ما يبدو عصريا وحديثا ، ولكن جذورها مازالت ضاربة فى التراث القديم !

جاءت الحرب العالمية الثانية بتغييرات جذرية فى التفكير الإنجليزى ، وكان هذا بمثابة نكسة للتأثيرات التى مارسها شعر أودين ، فقد أدرك الناس أن لشعره من الكثافة الفكرية ما جعل العاطفة تموت فى قصائده ، فهو مفكر بارع ، ولكنه إنسان يخلو من العاطفة . وكانت أهوال الحرب العالمية سببا فى أن يبحث الناس عن أشكال فنية ينفسون فيها عن عواطفهم المضطربة ، فلم تكن فترة الأربعينيات مرحلة التفكير الهادئ المتأنى ؛ لأن الناس كانوا قد سئموا الفلسفة والأفكار وخاصة تلك التى أدت إلى الحرب . وتميز الشعر فى الأربعينيات بنغمة تجمع بين العاطفة الجياشة التى تميل إلى استخدام الألفاظ والأصوات العالية وبين الغموض الميتافيزيقى الذى يبحث جاداً — خارج حدود

المادة — عن المعنى الكامن وراء كل الأهوال التى يعانى منها الإنسان .

لم يكن ديلان توماس نجم الأربعينيات فى سماء الشعر — أستاذا فقط فى استخدام اللغة وتطويرها ، ولكنه كان يملك المضمون المعاصر والأصيل وخاصة فى قصائده المبكرة ؛ ولم يتمكن من تجسيد هذا المضمون بحرية ؛ لأن الرقابة فى أثناء الحرب أرادت أن تتحول كل الأعمال الأدبية إلى أبواق إعلامية تخضع لقيود الدعاية المؤقتة والمصطنعة ؛ لذلك لجأ توماس إلى الغموض الذى تحول تدريجيا إلى خاصية متأصلة فى شعره بحيث استمر وطغى عليه حتى بعد أن رفعت الرقابة . وقد أساء تلاميذه فهم هذا الاتجاه الغامض وضروراته ، فظنوا أنه يجب على الشعر ألا يوحى بأى معنى ، وكانت قصائدهم بمثابة الطلاسم التى لا تدعو القارئ إلى أى تفكير كان . هنا برز مرة أخرى الدور التقليدى الذى يقوم به المزاج الإنجليزى المحافظ ؛ فقد تقبل هذه الأحاجى والألغاز الشعرية بحجة أنها صيحة العصر ، ولكنه فى اللاوعى كان يشجع القراء على تجنب التفكير والتمحيص حتى يتقبلوا أمور مجتمعهم المحافظ على علاتها دون محاولة لتغييرها أو تطويرها أو تجديدها .

وكانت المرحلة التالية للشعر الإنجليزى المعاصر بمثابة ثورة مضادة أخرى ، ولكنها ضد الشطحات العاطفية هذه المرة ، وكانت الردة هى الاصطلاح الذى أطلق على المدرسة الشعرية الجديدة التى سأندها الناقد روبرت كونكويست عندما طبع الديوان الشهير باسم «الأبيات الجديدة» ، والذى جمع فيه قصائد لتسعة شعراء جدد يرتبطون فيما بينهم

برباط التعقل والاتزان ، كان معظم هؤلاء الشعراء يعملون كأساتذة فى الجامعة ، ولذلك ساد الاتجاه الأكاديمى فى شعرهم ، وهو اتجاه يتميز بالأسلوب المحافظ والرصين والمهذب والهادئ والذكى ، ويحاول فى الوقت نفسه أن يقدم أكبر قدر ممكن من المعلومات والمعرفة ذات المستوى الرفيع . ومع هذا فمن الصعب تحديد خطوط واضحة لهذه المدرسة لدرجة أن كونكويست نفسه لم يملك سوى أن يقول فى مقدمة الديوان : إن تلك القصائد لا تخضع لأى نظام متبلور أو منهج نظرى . ولا تنفذ مواصفات فكرية مسبقة . وأيضا فإنها تخلو من الألغاز الغامضة والتعقيدات المنطقية ، وتضع كل شىء تحت مجهر التجريب ، ومن ناحية الشكل الفنى فإنها تعتنى بالبناء المتماسك ، واللغة السلسة ، والمنطق السهل . ولكن ليس من السهل أن نطلق عليهم اصطلاح المدرسة الشعرية المتميزة ذات النظرية الفنية المحددة . ومرة أخرى عاد المزاج الإنجليزى لكى يؤكد أن الشاعر ليس ذلك الإنسان المخبول الذى لا يكتب الشعر إلا إذا هبط عليه الوحى لكى يلهمه الأفكار والأحاسيس الغريبة ، بل هو مجرد إنسان عادى يتكلم عن أشياء عادية عرفها الناس منذ إدراكهم لهذا الكون ، وربما حاول إلقاء أضواء جديدة على هذه الأشياء ، ولكنه لن يغير من طبيعتها وجوهرها شيئا ، وبذلك تمكن المزاج الإنجليزى المحافظ من احتواء الحركة الشعرية الجديدة واستيعابها مثبتا مرونة فائقة فى التلون السريع مع الاحتفاظ بخصائصه المتأصلة وجذوره الضاربة فى تربة الوجدان الإنجليزى .

والشعر بطبيعته منهج فنى أصيل يساعد الإنسان العادى على تجنب فساد الوعى ، وعلى النظر إلى الأمور نظرة ناضجة وواسعة الأفق ، ولكن يتبقى لدينا السؤال الحرج الذى يدور حول تحديد مفهوم الوعى من عصر لآخر ؛ فقد أثبت المزاج الإنجليزى المحافظ أن ما نسميه بالوعى لا يختلف كثيرا بفعل التطور الزمنى داخل المجتمع الإنجليزى الذى احتوى كل المتغيرات الفكرية دون أن يفقد توازنه وهويته ، حتى الصراع الطبقى لم يتمكن من خلق العداوات التقليدية بين أبناء الطبقات المختلفة ؛ فاتجاهات الطبقة العليا التى ترى فى المحافظين المثل الأعلى لها تجسدت فى أعمال جون بيتجمان ، ولكنها لم تتصارع هى والاتجاهات التى تمثلها الطبقات التالية لها فى السلم الاجتماعى ؛ فسرعان ما نزلت عن مكانتها وتأثيرها على الوجدان الإنجليزى عندما وجدت أن مدرسة الجيل الغاضب التى نبعت من الطبقة الكادحة قد سيطرت على زمام الأمور : أى أن السلوك الإنسانى المهذب هو المبدأ الذى تسعى إليه كل الطبقات بصرف النظر عن تطلعاتها الاقتصادية والاجتماعية والسياسية . ويعتقد الجميع أن النظام هو المبدأ الأساسى لنهضة أى مجتمع ، وحتى إذا تحتم وجود الصراع وجب ألا يخرج أيضا عن حدود النظام ؛ لأن هذا الكون فى النهاية مكان صالح للعيش فيه والثورة الهوجاء ضده ليست فى مصلحة أحد .

فى مجتمع مثل المجتمع الإنجليزى يتميز بالمحافظة والرتابة إلى حد ما قد تصاب التجربة الشعرية بالضحالة والسطحية ؛ لذلك نجد أن الشاعرين المعاصرين اللذين يمتاز شعرهما بالعمق والخصب وهما تيدهيوز وتوم جن

قد أمضيا فترة الصبا والشباب المبكر فى أمريكا بحيث منحت الانطباعات والتأثيرات الأمريكية شعرهما أبعادا وأعماقا قل أن نجدها فى الشعر الإنجليزى المعاصر ؛ فقد رفضا الحلول الوسط ومنحا تجربتهما الشعرية كل إمكانات التفجر والعنف والوحشية . فإذا قارنا مثلا قصيدة لاركين « فوق العشب » بقصيدة هيوز « حلم الخيول » فسنجد الفرق واضحا بين التهذيب الإنجليزى الذى يقترب من التصنع ممثلا فى لاركين ، وبين الانطلاق الخلاق الذى يتميز بالوحشية ممثلا فى هيوز ، وهذا الفرق يناهز مساحة المحيط التى تفصل بين إنجلترا وأمريكا !

يعالج لاركين صورة الخيول كما لو كانت مخلوقات مهذبة راقية جميلة لا تعرف العنف أو التوحش أو الجموح العاطفى ، وتحن إلى المراعى الإنجليزية ذات الهواء البارد المنعش ، وتحن فى الوقت نفسه إلى الغرف ذات المدفأة المتوهجة ، والمجتمع الناعم الهادئ الرقيق الذى لا يعرف سوى الهمس والأحاسيس المرهفة . على حين يعالج هيوز نفس صورة الخيول مستخدما فى ذلك الشطحات الرومانسية الممكنة مع مزيج من الصور الشعرية التى كانت سائدة فى العصور الوسطى . وقد تكون قصيدة هيوز أقل فى المكانة الفنية من قصيدة لاركين ، ولكنها مع ذلك تظل لفحة هواء منعشة استطاعت أن تجدد الجو التقليدى الذى يكاد يخنق الشعراء المعاصرين الذين يرسفون فى أغلال القديم وقيوده .

لكن هذه الروح ليست شيئا مستحدثا فى الأدب الإنجليزى بل نجد سوابقها فى الخيول المتوحشة الغريبة التى أرعبت أورسولا برانجوين فى نهاية

رواية د . هـ . لورانس المعروفة باسم « قوس قزح » ، ويخرج الناقد ف . ر. ليفيز من هذا بأن لورانس وإليوت يمثلان قطبي الشد والجذب في الأدب الإنجليزى الحديث . وهما قطبان متنافران لم يصلا إلى نقطة التقاء حتى الأربعينيات ، على حين تمكن الشعر الإنجليزى الحديث فى الخمسينيات والستينيات وأوائل السبعينيات الحالية من المزج بينهما وإثبات أن الفن العظيم يمكن أن يصهر فى بوتقته كل الأفكار والأحاسيس المتعارضة ، وأن يحولها إلى كل جميل متناغم ؛ وبهذا يحاول الشعر الإنجليزى الحديث إخراج تعريف كولردج للخيال إلى حيز التنفيذ ، وهو التعريف الذى يؤكد أن الخيال هو البوتقة التى تنصهر فيها الأحاسيس التى ترتفع فوق المستوى العادى طبقاً لنظام مستحدث يخترعه الشاعر من وحى هذه الأحاسيس ، فإذا كان هذا هو الاتجاه الجديد للشعر الإنجليزى المعاصر فإنه من الممكن القول بأنه على أبواب مرحلة جديدة بمعنى الكلمة .

(٢)

المسرح الإنجليزى

لا يعد المسرح الإنجليزى المعاصر من قبيل الموجة أو المدرسة الجديدة بقدر ما هو نوع من الانفجار أو الانقلاب الداخلى المرحلى . فى الانفجار تتطاير الشظايا إلى كل حدب وصوب لدرجة يتعذر عندها التجميع الذى لا بد أن يسبق الدراسة التحليلية المتبوعة بالتقييم الشامل . ويحدد الناقد جون راسل تيلور بداية هذا الانفجار بشهر مايو ١٩٥٦ عندما عرضت لأول مرة مسرحية « انظر خلفك فى غضب » للكاتب المعاصر جون أوزبورن الذى تزعم مدرسة الشباب الغاضبين فى ذلك الوقت . وقبل ذلك كان المسرح الإنجليزى يعتمد أساساً على المسرحيات الشعرية التى كتبها ت . س . إليوت مثل « حفل كوكتيل » ، و « السكرتير الخاص » ، و « السياسى العجوز » . وأيضاً المسرحيات التى كتبها كريستوفر فراى مثل

« السيدة ليست للحرق » . أما المسرحيات النثرية فقد اعتمد المسرح الإنجليزى على التراث الضخم الذى تركه برنارد شو وما عدا ذلك كانت المسرحيات النثرية التى كتبها تيرنيس راتيجان تخضع لمعظم مواصفات المسرح التجارى الذى يعتمد فى نجاحه على العائد الاقتصادى بصرف النظر عن الضرورات الفنية . ومع ذلك لم تنجح مسرحيات هؤلاء الثلاثة – إليوت وفراى وراتيجان – فى تكوين قاعدة عريضة سواء من جمهور المتفرجين أو القراء ؛ كما فعلت مسرحيات برنارد شو قبلها ؛ فالمسرحية الشعرية لم تعد لها الشعبية الجماهيرية التقليدية ، هذا باستثناء مسرحيات شكسبير بالطبع .

وما عدا إليوت وفراى وراتيجان ظهر فى الأفق كتاب آخرون مثل جون وايتنج الذى أثار زوبعة فكرية بمسرحيته « نهار القديس » ، ودينيس كانان الذى أحرز نجاحاً تجاريا وفنياً فى الوقت نفسه بمسرحيته «كابتن كارفالو» ، وبيتر أوستينوف الذى لمع فى أوائل الخمسينيات بمسرحياته التى تسخر من الأوضاع التى يذعن لها عالمنا المعاصر ؛ ولكن نجاح هؤلاء كان متوقفاً على مسرحية أو اثنتين على أكثر تقدير ، بعدها خبت شهرتهم ككتاب استطاعوا أن يضيفوا إلى رقعة تقاليد المسرح الإنجليزى .

أما بالنسبة للكتاب التجريبيين أو الطليعيين الذين لا يهتمون بالنجاح التجارى كما يركزون على متعة الابتكار فى التشكيل الدرامى من أمثال جايلز كوبر وهنرى ريد – فقد أتاح لهم البرنامج الثالث فى الإذاعة

البريطانية فرصة تقديم أعمالهم إلى صفوة المثقفين . على حين أنشأت جوان ليتلوود مسرحها التجريبي شرقي لندن محاولة تقديم أعمال طليعية مع الاهتمام بخلق جمهور يأتي من أجل المتعة العقلية والنفسية والفكرية والفنية لا لمجرد التسلية السريعة والرخيصة ، لكن محاولة ليتلوود لم تأت بالثمار المرجوة ؛ لأن المد التجاري الذي أحدثه التليفزيون التجاري عندما بدأ إرساله عام ١٩٥٥ كان قد طغى على كل المحاولات التجريبية الفردية : فالتليفزيون الذي يقدم الإعلانات التجارية لا بد أن يقدم بجانبها ما يشد المتفرج إلى شاشته ، ونظراً لأن ساعات الإرسال الطويلة تحتاج إلى مادة ضخمة لتغطيتها بصرف النظر عن نوعية هذه المادة فقد أتيحت الفرصة لكل من هب ودب لكي يقدم مسرحياته التي لم تخرج عن حدود الاستهلاك المحلي والمؤقت .

أدت فرقة المسرح الإنجليزي دوراً أساسيا في تقديم الكتاب الشبان إلى الجمهور ، ومن خلالها عرف الناس جون أوزبورن وباقي أعضاء الجيل الغاضب . وكان كتاب « اللامنتمى » لكولين ويلسون بمثابة دفعة فكرية قوية لهذا الاتجاه وخاصة أن الكتاب حقق إقبالاً جماهيرياً ضخماً أدى إلى نشره على نطاق واسع . وبدأت الموجة الجديدة في المسرح الإنجليزي تماماً كما بدأت الموجة المعاصرة في السينما التجارية على أساس تجاري ؛ فقد أدرك المنتجون أنه في الإمكان استثمار أموالهم في إنتاج المسرحيات التي يكتبها الشبان الجدد طالما أنها مضمونة العائد الاقتصادي كما حدث في مسرحية « انظر خلفك في غضب » ؛ لذلك اهتم المنتجون المسرحيون

باكتشاف كتاب جدد من أمثال جون أوزبورن ، ولكنهم أصيبوا بخيبة أمل لأن أوزبورن لم يكن بداية لحركة متأصلة جديدة ، بل كان مجرد ظاهرة طارئة لانقلاب مؤقت . وهذا النوع من الظواهر يعجز عن خلق الامتداد الطبيعي له ؛ ولعل هذا هو السر فى فشل عشرات الكتاب الذين جاءوا بعد أوزبورن ، لأنهم حاولوا تقليده بسذاجة وسطحية . أما الثلاثة الذين يمكن أن يستثنوا من هذا الحشد فهم آن جيليكو ، ون. ف سمبسون ، وجون آردن ، ولكنهم لم يلقوا تشجيعاً كبيراً من المنتجين ؛ لأنهم فشلوا فى ضمان العائد الاقتصادى من عروضهم .

ولكن المسرح الإنجليزى شهد صحوة أخرى تمثلت فى مسرحيات بريندان بيهان وشيلا ديلانى التى عرضت فى لندن ، ثم امتدت الصحوة إلى الأقاليم فشهدت مدينة كوفنترى العرض الذى قدمه مسرح بلجراد لثلاثية أرنولد ويسكر « حساء الدجاج بالشعير » و« الجذور » و« إنى أتكلم عن أورشليم » ، وأيضاً شهدت مدينة سكاربورو عروضاً لمسرحيات الكاتب الجديد ديفيد كامبتون مثل « المشهد الجنونى » و« إنذار لمدة أربع دقائق » ، ولكن جمهور هذه المسرحيات كان قد جاء من أجل مصيف سكاربورو ؛ ولذلك كان يهمه فقط أن يقضى وقتاً طيباً فى المسرح بعد الظهر بصرف النظر عن نوعية المسرحيات التى تقدم .

أما مسرح الويست إند بلندن فقد حرص على ألا يرتبط باتجاه فكرى محدد ، بل أراد أن يكون بوتقة تنصهر فيها معظم الاتجاهات المسرحية الرئيسية المعاصرة ؛ وبذلك استطاع اكتشاف كتاب جدد من

أمثال روبرت بولت ، وبيتر شافر ، وجون مورتيار ، وهارولد بينتر ، وهنرى ليفينجز ، وانتهز التليفزيون الفرصة لكي يستفيد بمجهوداتهم الفنية فى تقديم مسرحيات جديدة للنظارة ، هذا بالإضافة إلى الكتاب الذين تخصصوا فى الكتابة لمسرح التليفزيون مثل آلان أوين وكلايف إيكستون .

هذه هى بانوراما المسرح الإنجليزى المعاصر ، وهى – كما نرى – لا تساعد الناقد على أن يحللها كحركة مسرحية جديدة لها ملامحها المتميزة وخصائصها المحددة ، ولعل هذه الملامح – إن وجدت بوضوح – تتمثل فى أن عمر الكتاب المعاصرين يتردد بين عام ١٩١٩ حين ولد ن. ف. سمبسون أكبرهم سنا وعام ١٩٣٩ حين ولدت شيلـلا ديلانى أصغرهم سنا ؛ وتتمثل هذه الملامح المشتركة أيضاً فى أن كلهم اشتغل بالمسرح عن قرب قبل الكتابة له . هذا باستثناء سمبسون وبولت فقد اشتغلا بالتدريس ومورتيار الذى اشتغل بالمحاماة . أما ما عدا هذا فلا يمكن إيجاد معيار نقدى شامل يمكن أن نطبقه عليهم جميعاً فى تحليل اتجاهاتهم الفكرية والفنية ؛ ولذلك لا يمكن أن نضع أكثر من اثنين أو ثلاثة منهم فى مجموعة واحدة ذات اتجاه محدد .

ولعل أبرز الملامح المميزة للمسرح الإنجليزى المعاصر تتمثل فى الاتجاه الغاضب أو الاتجاه الطليعى الذى يعرف بمسرح الاحتجاج والرفض . ورائد هذا الاتجاه هو جون أوزبورن الذى نوع اتجاهه بعد مسرحيتى « مرثية لجورج ديلون » و « انظر خلفك فى غضب » بعد أن تكالب المقلدون على إنتاج نسخ مكررة ومشوهة لاتجاهه ، ولم يبرز منهم سوى

ويليس هول بمسرحية « الممتد والقصير والطويل » . وبينما أراد أوزبورن الاستفادة بمنهج بريشت فيما يختص بإلغاء التعاطف بين الجمهور والشخصيات كما فعل فى مسرحيتى « المهرج » و « لوثر » وذلك عن طريق إثارة غضب الجمهور مما يجرى فوق المسرح – فإن الغضب بين يدى أرنولد ويسكر وآلان أوين قد تحول إلى نوع من الحزن الدفين : فمسرحيات ويسكر تدور حول حق الإنسان فى الافتخار بعمله فى الحياة مهما كان تافهاً ، وحول صراع أنصاف المتعلمين من أجل التعبير عن كيانهم المنتهك ؛ لكن الواقعية الاشتراكية المسيطرة على مسرحيات ويسكر أصابتها بالكثير من الثغرات ونقاط الضعف : منها على سبيل المثال عدم الاهتمام بالبناء الدرامى ، والوعظ المباشر من حين لآخر ، وتحويل الشخصيات إلى مجرد دمى تحركها أصابع المؤلف ! وإذا كانت مسرحيات آلان أوين التليفزيونية قد خلت من أخطاء ويسكر فذلك لأنه تعمق حياة الطبقة العاملة فى ليفربول مسقط رأسه ، وهى الطبقة التى عاش حياتها واستوعب جوانبها وأعماقها ؛ لذلك فإن شخصياته تزخر بالحيوية التى تقنع المتفرج بوجودها المادى بعيداً عن تجريد مسرح العرائس . ومع هذا فإن ذاتية المؤلف الطاغية تسيطر على كل من الشكل والمضمون ، وتحول المسرحيات فى بعض الأحيان إلى نوع من التحليلات الذاتية والاعترافات الشخصية .

وبرغم أن المسرح الغاضب يبدو فى ظاهره مسرحاً ثوريا فإنه ينهض فى مضمونه الرئيسى على المسرح التقليدى الذى يستمد موضوعاته من

حياة الطبقة الوسطى بكل أفكارها المحدودة ولغتها التي تتمثل في الرجل الإنجليزي المتعلم الذي اكتشف أن المجتمع لا يقيم لثقافته وزناً . هذا هو المفهوم التقليدي الذي أقام عليه كل من روبرت بولت ، وبيتر شافر ، وكلايف إيكستون مسرحياتهم مثل « النمر والحصان » ، و « تمرين لخمس أصابع » ، و « حيث أعيش » . وعندما ضاق بهم هذا المضمون لجأ كل من بولت وشافر إلى التاريخ : فكتب بولت قصة حياة السير توماس مور في مسرحية « رجل لكل العصور » ، وكتب شافر قصة غزو بيرو في مسرحية « الصيد الملكي للشمس » ، على حين لجأ إيكستون إلى الرمزية المطلقة في مسرحية « خذ بيدي أيها الجندي » ، وإلى السخرية الخيالية في مسرحية « محاكمة دكتور فانسي » ، أما جون مورتيمار فقد ظل مرتبطاً بواقعية الطبقة الوسطى التي تمزج الخيال الغريب بأساليب ديكنز وجوجول كما في مسرحيتي « النفس القصير » و « ماذا سنقول لكارولين ؟ » ولكن مسرحيتيه الأخيرتين « نجمان للراحة » و « رحلة حول أبي » تمثلان محاولة لاندماج المستحدث من الاتجاهات .

والكتاب الواقعيون الذين تأثروا مباشرة ببريشت أو بطريقة غير مباشرة عن طريق تلميذته جوان ليتلوود لم يحاولوا الالتزام الأعمى بالواقعية المحدودة : فنجد جون أوزبورن يحطم حدودها بالتلاعب بالحوار والتعليق والأغاني الحديثة كما في مسرحية « المسامر » أو بالرد المباشر كما في تمثيليته التليفزيونية « الفضيحة والتحقيق » ؛ لكي يحافظ على الحاجز الفكري بين المتفرجين ومضمون المسرحية ، لكن الاتجاه النقدي والجماهيري

أوضح أن هذا المنهج لن يكون فاتحة حركة جديدة فى المسرح . أما تأثير جوان ليتلوود فنجده واضحاً على بريندان بيهان وشيلـلا ديلانى وخاصة فى الأسلوب الذى أخرجت به مسرحياتهما ؛ كما فى مسرحيتى « الشخص الغريب » و « مذاق العسل » : فلقد أضاف الإخراج كثيراً من اللمسات المفيدة فكرياً وفنياً فى بلورة النص وتوصيله إلى الجمهور ، ولكن شيلـلا ديلانى أظهرت من النضج ما جعلها تتخلص تدريجياً من التأثيرات والقيود التى مارستها جوان ليتلوود عليها : فنى مسرحيتى « الرهينة » و« عندما وقع الأسد فى الحب » بحثت شيلـلا عن الواقعية الشاعرية الخاصة بمضامينها ، لكن المستوى الفنى داخل المسرحيات عموماً كان مذبذباً بين السمو والعمق وبين السطحية والمباشرة بحيث لا يمنح الناقد فرصة التنبؤ بالمستقبل الذى سيكون عليه هذا المسرح . وهذا يدل على حتمية الطريق المسدود الذى دخلته الواقعية المباشرة بالرغم من التجديدات والابتكارات التى استعانت بها لكى تخرج من أزمتها الخانقة التى تحيطها بقيود راسخة نابعة من طبيعتها ذاتها .

أما الاتجاه المضاد للواقعية فتسيطر عليه الروح الكوميدية المتحررة كما فى مسرحيات ن . ف . سمبسون التى يسميها النقاد بالهزليات الفكرية ، أو فى كوميديات آن جيليكو التى تعتمد على الحدث العنيف والموقف الصاخب أكثر من الحوار الهادئ الرزين ، أو فى الهزليات الفلسفية ذات الصبغة الشمالية لهنرى ليفينجز مثل « توقف عن هذا مهما كنت أنت » و« نيللى الضخمة الناعمة » ، أو فى المسرحيات الملتزمة لديفيد كامبتون

التى تستخرج الاستعارات الدرامية المستحدثة من الموضوعات التقليدية ، أو فى المسرحيات المرعبة لديفيد بيرى مثل « المادة والكلام الفارغ ! » .

وبرغم اشتراك كل هؤلاء فى الاتجاه اللاواقعى فإنه من الصعب جمعهم تحت لواء مدرسة واحدة مثل كتاب الجيل السابق مثلاً . والكاتبان اللذان يمثلان قمة هذا الاتجاه هما جون آردن وهارولد بينتر ، وقد تأثرا مباشرة بكل من بريشت وبيكيت ، ولكنهما خرجا بشىء جديد كل الجدة : فقد ارتفع بينتر فوق مستويات الواقعية الضحلة بمسرحياته التراجيكوميدية مثل « الحارس » و « ليلة خارج المنزل » وغيرهما عن طريق التحكم الباهر فى الشكل الفنى ، وتوظيف إيقاعات الحوار ، وتجسيد تناقضات وهواجس الشخصيات سواء بالكلمة أو بالحركة . وكانت نتيجة ذلك أن تخلى كلية عن الحدود الواقعية التقليدية .

وقد سلك جون آردن نفس الاتجاه فى مسرحياته : « المنتعش كالخنازير » ، و « رقصة الشاويش ما سجريف » ، و « النجم السعيد » ، وفيها يتنقل آردن من الحوار إلى الأغنية دون تمهيد ، وكذلك من النثر العادى إلى الشعر الملحمى الرنان . وقد أتاحت حرية الحركة هذه كشف أبعاد جديدة قصرت الواقعية عن الوصول إليها ؛ فهو يعالج – من زوايا متعددة – صراعات المجتمع المعاصر دون خجل أو وجل ، وهذا يدل على أنه إذا كانت الطبيعية قد اندثرت فى المسرح الإنجليزى المعاصر فهذا إيذان بواقعية جديدة متحررة من كل قيود التقليد والنسخ والوعظ والإرشاد : أى الواقعية الفنية التى تهدف إلى استغلال كل الاتجاهات

الدرامية من أجل تجسيد المضمون الفكرى وتوصيله إلى المتفرج ؛ لأنه من الممكن معالجة الواقع من آفاق اللاواقع مما يتيح رؤية متجددة ، وهذا يجنب المسرح أخطاء التكرار والرتابة ، ويكسبه المعاصرة والأصالة والقدرة على مواكبة الحياة بكل صراعاتها وتعقيداتها ولاشك فى أن المسرح من الفنون العريقة التى واكبت الحياة ، واستطاعت أن تلقى عليها من الأضواء ما جعل الإنسان يقترب منها أكثر ، ويفهمها بصورة أفضل .



الرواية الإنجليزية

سنحاول فى هذه الدراسة أن نتبع منهجاً نقدياً جديداً ، فلن نحاول أن نفرض آراءنا التحليلية فى محاولة للبحث عن خط واضح يربط معالم الرواية الإنجليزية المعاصرة داخل إطار محدد ؛ لأننا سنترك هذه المهمة إلى الروائيين أنفسهم من خلال إلقاء الضوء على تعليقاتهم العابرة ، وآرائهم النقدية ، واتجاهاتهم الفكرية ، ولعل الروح الأدبية للعصر تتبلور بوضوح عندما يناقش روائى أعمال روائى آخر أكثر مما لو قام بهذه المهمة ناقد محترف . قد يكون الناقد أبرع من الروائى فى استعمال أدواته النقدية والتحليلية ، ولكن يتبقى للروائى ميزة فنية لا يمكن إنكارها ، وهى أنه عاش التجربة الفنية منذ أن كانت جنيناً حتى خرجت إلى الوجود ، وهو بهذا يسبق الناقد فى المعاناة الروحية والجمالية والفكرية ، وأيضاً فى

الارتباط بروح العصر. أما الناقد فينتظر أن يصل العمل الروائى إليه جاهزاً متكاملاً ، ثم يشرع بعد ذلك فى عمله التحليلى . وربما فشل فى وظيفته ، وأصبح عقبة فى سبيل القارئ الذى يريد الاستمتاع بالعمل الفنى بطريقة مباشرة وعفوية ، وعلى هذا سنترك الروائيين الإنجليز المعاصرين يتكلمون ويعلقون بعضهم على بعض ، وستقتصر مهمتنا فى هذه الدراسة على تقديمهم إلى القارئ العربى مع نبذة سريعة عن أهم أعمالهم الروائية ، ومضامينهم الأثيرة ، وميولهم الفكرية ؛ ثم نتركهم يتحاورون ، وعلى القارئ أن يصدر حكمه الشخصى على الرواية الإنجليزية المعاصرة بعد الانتهاء من هذه الدراسة التى لم نقم فيها إلا بدور الموصل للأفكار والاتجاهات الروائية ، وبمعنى آخر : فإن على القارئ العربى هذه المرة أن يترك دور المتلقى السلبى التقليدى ، وأن يحاول القيام بدور الناقد التحليلى الذى يستمتع بالعمل الروائى بناء على تحليله هو شخصياً ، وليس على أساس تحليل معد مسبقاً يقدمه له الناقد المحترف .

يبدأ جيل الرواية الإنجليزية المعاصرة فى أعقاب الحرب العالمية الثانية عندما قام جيل العمالقة السابق بتسليم أعلامه إلى هذا الجيل للاستمرار فى حمل الأمانة الأدبية ؛ فقد قضى جيل د . هـ . لورانس ، وجيمس جويس ، وفرجينيا وولف . وكاترين مانسفيلد ، وا . م . فورستر ، وتوماس هاردى ، وجراهام جرين ؛ وكانت الحرب العالمية الثانية بمثابة الفاصل الطبيعى بين الجيل السابق والجيل الحالى الذى يشهد عالماً مختلفاً تمام الاختلاف عن عالم ماقبل الحرب ، ومن أعلام هذا الجيل لورانس

داريل ، وانجوس ويلسون ، ووليام جولدنج ، وأيريس ميردوخ ، وس . ب . سنو ، وكنجزلى إيمز ، وجون برين ، وجون وين ، ومورييل سبارك ، وهوارد نيوبى ، وجينيفر دوسون . وبرغم الاختلافات الكبيرة بين هؤلاء الروائيين فإن روح العصر تدمغ أعمالهم بطابع مميز : فمعظم رواياتهم تجسد السلوك الاجتماعى والفردى فى مجتمع ما بعد الحرب ، وتعالج مشكلات الجنس والشذوذ والزمن والسلطة والفقر واليأس والبطولة بمفهومها المعاصر .

يعد لورانس داريل من أعلام هذا الجيل الروائى . وقد ولد فى أيرلندا عام ١٩١٢ ، وبدأ حياته بالعمل فى السلك الدبلوماسى ، فعمل ملحقاً صحفيا بالسفارات البريطانية فى اليونان والأرجنتين ويوغوسلافيا ، واستقر أخيراً فى فرنسا . ولعل أهم فترة أثرت فى حياته الأدبية هى الفترة التى قضاها بمصر فى أثناء الحرب ، وكتب خلالها روايته الشهيرة « رباعية الإسكندرية » التى رفعته من درجة الشاعر المغمور الذى لم يكتب سوى ديوان شعر لم يلق نجاحاً يذكر إلى مصاف الأعلام المعاصرين فى الرواية الإنجليزية . وقد كتب بعدها « التيه المظلم » ، ولكنها لم تصل إلى قمة « رباعية الإسكندرية » التى أصبحت بمثابة درته اليتيمة . وأهم مضامينه التى تسيطر على معظم كتاباته تتمثل فى الحب والخيانة والدسيسة والوشاية ومشكلة الزمن الأبدية التى لن يجد لها الإنسان حلا يتفق مع رغباته ، وأيضاً فقد نجح داريل فى معالجة أدب الرحلات بأسلوب روائى خلاب .

بعد داريل يأتى أنجوس ويلسون الذى ولد عام ١٩١٣ فى (جنوب

أفريقيا) وتلقى تعليمه فى جامعة أوكسفورد ، وبعد تخرجه عمل بمكتبة المتحف البريطانى ووزارة الخارجية والسلك الجامعى ، ثم تفرغ للأدب والرواية منذ عام ١٩٥٥ ، ومن أهم رواياته « الجماعة الخاطئة » عام ١٩٤٥ ، و« المدللون » ١٩٤٦ ، و« السم وما بعده »١٩٥٢ ، و « مواقف أنجلو سكسونية » ١٩٥٦ ، و« كهولة مسز إليوت » ١٩٥٨ ، و « العجوز فى حديقة الحيوان » ١٩٦١ . ومعظم مضامين هذه الروايات تعالج مشكلات السلوك الاجتماعى والفردى ، والعلاقة الحرجة الحساسة التى تربط بين الفرد والمجتمع .

أما س . ب . سنو فقد ولد عام ١٩٠٥ ، وتلقى دروسه فى كيمبردج ، ثم قام بتدريس الفيزياء بها ، ولكنه تركها إلى ميدان الصناعة والأعمال الحرة . وبرغم كل هذه الأعمال البعيدة عن مجال الأدب فإن حماسة للأدب بصفة عامة وللرواية بصفة خاصة لم يفتر على الإطلاق ، بل واصل كتابة رواياته التى بدأها عام ١٩٤٠ برواية « غرباء وإخوة » ، ثم « النور والظلام » ١٩٤٧ ، و« زمن الأمل » ١٩٤٩ ، و« العودة إلى الوطن » ١٩٥٦ ، و« ضمير الأثرياء » ١٩٥٨ ثم « القضية » ١٩٦٠ . ويتمثل مضمونه المفضل فى المؤامرات الخفية التى يتورط فيها الإنسان للوصول إلى المراكز العليا ، وفى سبيل هذا الهدف تنتهك كل القيم والأخلاق والمثل العليا . وتتحول الخيانة والوشاية والتآمر إلى برامج ومخططات من أجل تحقيق السيطرة على المراكز العليا ، وبمعنى آخر : فإن سنو يرى فى المجتمع المعاصر غابة يفترس فيها الكبير الصغير ، والقوى

الضعيف ، والخبيث الساذج ! بل إن الغابة تتميز بروح البراءة والعفوية على حين يفتقد المجتمع الحديث هذه الروح !

وبعد سنو تأتى أيريس ميردوخ التى ولدت فى أيرلندا ، وتلقت تعليمها فى أكسفورد التى درست الفلسفة بها لأجيال كثيرة منذ تخرجها عام ١٩٤٨ حتى الآن . ومن أهم رواياتها « تحت الشبكة » عام ١٩٥٤ ، و« الهروب من الساحر » ١٩٥٦ ، و« قلعة من الرمال » ١٩٥٧ ، و« الناقوس » ١٩٥٨ ، و« الرأس المقطوع » ١٩٦١ ، و« الوردة غير الرسمية » ١٩٦٢ . وتدور معظم هذه الروايات حول عالم من الشخصيات المرضية ، والنفوس المنحرفة ، والدوافع الشاذة . وهى من الروائيين الذين تأثروا تأثراً بالغاً بدراستهم للفلسفة وعلم النفس ، بل إن بعض النقاد يتهمها بأنها تتخذ من الرواية مجرد وسيلة لتوضيح آرائها فى مجالى الفلسفة وعلم النفس .

أما هوارد نيوبى فقد ولد عام ١٩١٨ ، وتخصص فى الأدب الإنجليزى . وقام بتدريسه بجامعة فؤاد الأول (القاهرة حالياً) فى أثناء الحرب ، وبعد تركه للقاهرة استقر فى لندن حيث عمل مراقباً عاماً للبرنامج الثالث فى هيئة الإذاعة البريطانية ، وهو البرنامج الذى يقدم مواده بصفة خاصة إلى صفوة الطبقة المثقفة فى بريطانيا ، ويقابل فى مصر البرنامج الثانى . ومن أهم روايات نيوبى « الرحلة إلى الداخل » ، و« العملاء والشهود » و« مروج الجليد » و« رحلة إلى سقارة » و« انصراف الضيف » و« نور البربر » .

وبعد نيوبى يأتى كنجزلى إيمز الذى ولد عام ١٩٢٢ ، وتعلم فى أكسفورد ، ثم انتقل إلى كيمبردج ليتخصص فى الأدب الإنجليزى ، وقد اشتهر بين كتاب جيله من الروائيين بغرامه بموسيقى الجاز التى غالباً ما نجد إيقاعاتها المتوترة فى توالى الأحداث والمواقف فى رواياته . وقد حاول التخصص فى القصص العلمى الذى يمزج العلم ونظرياته بالخيال وشطحاته ، وذلك على سبيل الإضافة العصرية إلى إنجازات هـ . ج . ويلز . ومن أهم روايات إيمز « جيم المحظوظ » و « ذلك الشعور الغامض » و « أنا أحب هذا المكان » و « فتاة مثلك » بالإضافة إلى ديوان شعر . وهو فى رواياته يجتهد فى إحياء روح الفكاهة والدعابة والسخرية التى اشتهرت بها الرواية الإنجليزية منذ عهد هنرى فيلدنج ، ويضع مفهوم البطولة بكل احتمالاته الحقيقية وشطحاته الوهمية تحت ضوء ساخر يثير التفكير الباسم أكثر من الضحك القاسى .

أما جون برين فقد ولد فى يوركشاير ، ولم يتلق تعليماً عالياً ، خدم فى البحرية فى أثناء الحرب العالمية الثانية ، وبعد الحرب تنقل بين وظائف وأعمال كثيرة تافهة كانت أبرزها وظيفة أمين مكتبة ؛ وعندما تيقن موهبة التأليف الروائى عنده ، وتمكن من إيجاد جمهور له من القراء – تفرغ للكتابة منذ عام ١٩٥١ ، وكانت أول رواية له بعنوان « حجرة فوق السطح » عام ١٩٥٧ ، ونجحت نجاحاً شعبيا كبيراً ، ومن رواياته الأخرى « الفودى » ١٩٥٩ ، و « الزفاف الخشبى » ١٩٦٢ . وأهم موضوعاته مأخوذة من التجارب القاسية التى مر بها فى صباه وشبابه ؛

لذلك نجد أن مضمونه الشائع يتمثل فى الفقر واليأس عندما يتصارعان مع الحب والأمل .

وأخيراً يأتى جون وين الذى ولد عام ١٩٢٥ وتخصص فى الأدب الإنجليزى فى جامعة أوكسفورد ، ثم قام بتدريسه بجامعة ريدنج حتى عام ١٩٥٥ ، وتفرغ بعد ذلك للتأليف الروائى ، ومع ذلك اشتغل بعض الوقت فى هيئة الإذاعة البريطانية ؛ كما عمل مشرفاً على البرامج الثقافية بالتليفزيون البريطانى . وهو مغرم بالأسفار والرحلات لإيمانه بأنها الزاد المتجدد والخام لكل أدب روائى ناضج ، ولم يقتصر نشاطه على التأليف ؛ فله مؤلفات فى النقد الأدبى كذلك ، وكانت أولى رواياته « أسرع بالهبوط » عام ١٩٥٣ سبباً فى ذيوع شهرته عالمياً ، وترجمت إلى لغات عدة . وبعد ذلك كتب رواية « حياة الحاضر» ١٩٥٥ ، و « المتكالبون » ١٩٥٨ ، ثم « امرأة راحلة » عام ١٩٥٩ . وما زال إنتاجه الروائى يتوالى عاماً فعاماً حتى الآن ، مثله فى ذلك مثل معظم الروائيين الإنجليز من أبناء جيله .

وعلى الرغم من تشابه المضامين الفكرية والاجتماعية والحضارية التى عالجها أعلام الرواية الإنجليزية المعاصرة فى أعمالهم بحكم تشربهم لروح العصر التى تبلورت فى أعقاب الحرب العالمية الثانية ، فإن اتجاهاتهم الفنية ، ومعالجاتهم الروائية تكاد تختلف إلى حد التناقض . وهذا التناقض ليس شيئاً شاذاً بل يدل على الحيوية التى ما زالت الرواية الإنجليزية تتمتع بها . ومن الآراء والاتجاهات التى لا يمكن تجاهلها فى

هذا المجال رأى أنجوس ويلسون الذى يعتقد أن الرواية الإنجليزية فى جوهرها قوة من القوى المحافظة فى المجتمع البريطانى ، وهى ترمى أساساً إلى الحفاظ على أسلوب الحياة ومفهوم الفكر فى بريطانيا وحمايتهما من الغزو الفكرى من الخارج مع تمجيد قيم الريف الإنجليزى وحمايتها من عدوان قيم المدينة ؛ لذلك يؤمن ويلسون بأن الرواية هى التعبير الفنى الطبيعى عن حياة الطبقة الوسطى فى إنجلترا وأسلوبها فى التفكير والشعور والسلوك . وعلى الرواية أن تحمى الجذور الأصيلة للحياة فى المجتمع البريطانى ، وأن تتعرض لمشكلة الحق والباطل كما تتجسد فى السلوك اليومى للأفراد . أما قضية الخير والشر على المستوى الميتافيزيقى والغيبى المجرد فليست من شأن الرواية الإنجليزية كما هو واضح فى تاريخها على مر الأجيال المتعاقبة ابتداء من فيلدنج إلى جين أوستن إلى جورج إليوت إلى توماس هاردى حتى د . هـ . لورانس وجيمس جويس .

كل هؤلاء — فى نظر ويلسون — يتخذون من رواياتهم منبراً فنياً للدفاع عن حضارة الريف الإنجليزى بكل براءته وبساطته وعفويته ضد حضارة المدينة الإنجليزية بكل عقدها ورواسبها وصراعاتها ؛ كما أنهم يدافعون عن قيم الحياة الإنجليزية ضد غزو الأفكار العالمية والأجنبية . والسلاح التقليدى الذى تستخدمه الرواية الإنجليزية هو سلاح السخرية ، لكن الوضع تغير بعد الحرب العالمية الثانية ؛ فالعزلة الإنجليزية التقليدية لم يعد لها وجود ، والحياة البريطانية المتماسكة اندثرت وتعرض المجتمع البريطانى للغزوات الفكرية القادمة من الخارج ، وتطبع الريف الإنجليزى

بسمات المدينة حتى اختلط الحابل بالنابل ، وافتقد الصفاء القديم ؛ لذلك ينتقد ويلسون الروائيين الشبان من أمثال جون برين وكنجزلى إيمز الذين لم يدركوا هذا التحول فى الحياة الإنجليزية ، وظلوا على سخطهم التقليدى على الحياة المدنية على سبيل إحياء أسطورة الريف الإنجليزى التى ماتت ، ونتيجة لهذا فإنهم يكتبون روايات لا صلة لها بالحياة أو الفن ، فهى مجرد دراسات أكاديمية فى القومية والمسح الاجتماعى . أما ويلسون فيرى أن الامتداد الحى والحقيقى للرواية الإنجليزية يتمثل فى التمسك بتقاليدها القديمة ، وأولها روح السخرية التى تنهض عليها .

أما لورانس داريل فإنه لا يفهم ما يقوله إنجوس ويلسون عن الرواية كقوة محافظة فى المجتمع البريطانى ؛ فهو يرى وظيفة أخرى للرواية تتمثل فى شحن الإنسان المعاصر بالاهتمامات الشاملة والأشواق الإنسانية على سبيل تغييره إلى إنسان أفضل . أما ما عدا ذلك فإن النظريات النقدية تتحول إلى مجرد تجريدات لا تخرج عن لغو الكلام ! بذلك يدعو داريل القراء لكى يركزوا اهتمامهم أساساً على الأعمال الروائية ، وألا يشغلوا أنفسهم كثيراً بسفسطة النقاد الذين قد يخترعون القضايا والمشكلات الجدلية إذا لم يعثروا عليها فى الروايات !

وترى الروائية ربيكا ويست أن الرواية الإنجليزية ما زالت بخير ، وأن أنجوس ويلسون لا يفهم روح الرواية عندما يزعم أنها قوة محافظة فى المجتمع البريطانى ، فهذه الرواية كانت وما زالت عاملا ثوريا فى المجتمع يعمل على تحطيم القيم البالية ، ويدافع عن التطلعات الإنسانية

المتجددة . وتؤمن ربيكا بأن الالتزام جزء لا يتجزأ من عملية الإبداع الروائى ، فالروائى لا يلتزم بفكرة معينة ، ولكن الفكرة هى التى تلتزم به ، فهذه الفكرة ترتبط هى والروائى وتقوده بل تتقمصه كأنها قدر لا فكاك منه ! والفكرة لا تكون كذلك إلا إذا كانت أصيلة وناضجة ! أى لا بد أن تتحول إلى طاقة خلاقة مغيرة للحياة ومجددة لها ، وليست محافظة عليها أو مجمدة لها كما يعتقد ويلسون .

لكن أنجوس ويلسون يعود ليؤكد أنه يلتزم بشىء واحد فقط ، هو حقوق الإنسان واحترام ذكاء الإنسان : فى عصر تتعرض فيه الفردية لخطر دائم لا بد من تحويل الرواية إلى قوة محافظة وحامية لكيان الإنسان الفردى ، وليس الإنسان الإنجليزى فقط ، بل الإنسان فى كل زمان ومكان ؛ لذلك يرى ويلسون أن الرواية الإنجليزية المعاصرة ستدخل طريقاً مسدوداً إذا ارتدت إلى الإقليمية المحلية الضيقة كما نجد فى روايات كنجزلى إيمز ، وس . ب . سنو ، وجون سيلتو الذين يغلقون حدودهم الفكرية بسبب خوفهم الشديد من الغزو الروحى الخارجى ؛ وهذه من الملامح المميزة للشخصية الإنجليزية عندما تشتد بها الأزمات الفكرية والروحية ؛ إذ يرتد الإنجليز إلى ما يسمونه الفضائل والتقاليد الإنجليزية الأصيلة ، ويشتطون فى الإعجاب بأنفسهم وفى تأكيد شخصيتهم العبقرية . ويعتقد ويلسون أن هذا الاتجاه عبارة عن مجرد إقليمية سخيفة وضيقة الأفق سيطرت على روايات إيمز وسنو بدون سبب موضوعى ؛ فهو لا يؤمن بالواقع الاجتماعى وحده مثل سنو ولا بالخيال المطلق وحده مثل

وليام جولدنج ؛ وإنما يمزج بين الخيال والواقع ، وهو لا يخاف الغزو الخارجى ، ولكنه يرفض الضياع فيه ! والأسلوب الوحيد الذى يمكن اتباعه فى هذا المضمار هو بناء الرواية داخل إطار تقاليدها العريقة مع تجديدها بالسخرية الخفية : أي أن ويلسون يستغل الشكل الروائى فى الحفاظ على شخصية الرواية الإنجليزية مع الانفتاح على كل المضامين الجديدة والاتجاهات الوافدة من الخارج .

أما لورانس داريل فيقول : إنه ضد الالتزام ؛ لأنه مجرد خرافة اخترعها جان بول سارتر وآرثر كوستلر ؛ فالالتزام فكرة شيوعية اخترعها الماركسيون لنشر الماركسية ؛ فالروائيون ليسوا جنوداً فى جيش الخلاص يخرجون لهداية أرواح الناس وتثبيت الإيمان فى قلوبهم . فالفن عنده سبيل إلى خلاص الروح عن طريق النشوة والفرح كنتيجة لاتساع أفق الإنسان وإدراكه للحياة . وموقف داريل فى هذا هو موقف أرسطو ؛ فهو يؤمن مثله بالتطهير كوظيفة للفن . هذا هو المبرر الوحيد لكتابة ما يسمونه بالأدب المكشوف الذى إذا لم ينته بتطهير النفس من أدران الحياة اليومية كان مجرد إثارة جنسية من النوع الرخيص ! ويحلل داريل موقف القراء من فنه الروائى فيقول : إن أولئك الذين يبحثون عن الواقع والواقعية فى « رباعية الإسكندرية » مثلاً فلا يجدونها يسخطون على أدبه ، وأولئك الذين يبحثون عن العاطفة والخيال فيها يحبونه لأن التطهير لا يتم إلا من خلال العاطفة والخيال ؛ فهو لم يكتب « رباعية الإسكندرية » ليصف المدينة نفسها ، ولكنه اختار الإسكندرية لأنها فى نظره مدخل أوربا

الحضارى والفكرى والثقافى . وهذه الرواية بصفة عامة غير مريحة للقارئ الذى تعود الحكاية ذات الأحداث المتسلسلة فى الزمان والمكان . أما « رباعية الإسكندرية » فإنها عبارة عن حدث واحد أو تجربة واحدة متبلورة من زوايا متعددة وأبعاد مختلفة ، كل بطل من أبطال الرواية يسردها ويعللها من وجهة نظره الخاصة به ؛ فعنصر الزمن فيها متداخل ، وهذا سر صعوبتها : فإذا أخذنا مثلاً حدثاً روائيا مثل الخيانة الزوجية فسنجد أن الزوج يراه من زاوية والزوجة تراه من زاوية أخرى ، ونفس الوضع ينطبق على العشيق أو العشيقة أو الابن أو القاضى . . . إلخ . فإذا طبقنا نظرية النسبية على فن الرواية وحللنا تعدد الأزمان وتداخلها أو اتصال الزمن وتقطعه بالنسبة لحدث واحد مثل هذا فسنكتشف أن أسلوب « رباعية الإسكندرية » تطوير لمنهج مارسيل بروست وامتداد له فى الوقت نفسه ، وهذا ما يجب على الرواية الإنجليزية المعاصرة أن تطمح إليه بعيداً عن قضايا الالتزام والتصوير الواقعى وغيرها من القضايا التى فقدت محتواها بفعل التكرار أو السطحية أو السفسطة أو الجدل العقيم .

ويتفق هوارد نيولى مع داريل برغم أنه يعتبر نفسه كاتباً واقعيا يدرس النفس الإنسانية من خلال الخلفية الاجتماعية وكيف تتشكل تحت ضغط الأطماع الخاصة التى تؤثر فى سلوك الناس فى الحياة اليومية . ونيولى يعجب بداريل ؛ لأنه من القلة التى لا تزال تعنى بالأسلوب فى زمن يهمل الأسلوب الأدبى الراق ، ويعتبره مجرد وسيلة تعبيرية ، لكن مهما أبدى روائى إعجابه بروائى آخر فإنه يبتكر من صنوف التناقض والتعارض معه

ما يجعل الاثنين يبدوان فى نهاية الأمر على طرفى نقيض ، تلك هى طبيعة الأمور فى مجال الفن بصفة خاصة ؛ فالفن مرتبط ارتباطاً عضوياً بالحياة الزاخرة بالمتناقضات والصراعات ، ومن الطبيعى أن يبلور هذه المتناقضات فى الفروق والاختلافات الواضحة التى تبدو بين الفنانين والأدباء ، بل إن الأدب يفقد حيويته وروحه إذا تحول الروائيون مثلاً إلى نسخ متشابهة وصور مكررة ؛ ولذلك ينظر النقاد إلى الطريق الذى تشقه الرواية الإنجليزية المعاصرة نظرة متفائلة ؛ لأن التناقضات بين الروائيين علامة تدل على حيوية هذا الفن المتأصل فى جذور الحضارة الإنجليزية ، وتمتد هذه الحيوية لتشمل أيضاً الرواية فى كل من أسكتلندا وآيرلندا وويلز ؛ فعلى الرغم من دعاوى الانفصال التى قد تحتوى عليها الروايات التى تكتب أحياناً بالإنجليزية وأحياناً ثانية بالويلزية وأحياناً ثالثة بالغالية أو الأسكتلندية ، فإن هذا دليل على أن مجال الرواية لم يتحجر أو يتجمد عند قوالب معينة . وسواء كانت الرواية قوة محافظة فى المجتمع الإنجليزى كما يقول أنجوس ويلسون ، أو قوة ثورية مغيرة كما تقول ربيكا ويست — فالهدف الأخير لكل الروائيين هو مساعدة القراء فى البحث عن معنى وجودهم بعيداً عن عوامل اليأس والتشتت والضياع التى تسيطر على المجتمع المعاصر.

٤

روح الأدب الأمريكى

الأدب الأمريكى من الآداب الإنسانية التى إن كانت تفتقد إلى العراقة والقدم فإنها تستعيض عنهما بروح مميزة لها تتمثل فى روح البراءة والشباب والجدة المتحررة ؛ فالأمة الأمريكية هى أحدث تاريخاً بالنسبة لدول العالم الغربى التى تمثل الحضارة المعاصرة بصفة عامة ، وهذه الحقيقة تنعكس من ثم على الأدب والفكر والفن والعلم ، فهى لا تتقيد بتراث ثقيل من رواسب الماضى ، وذلك يتيح لها حرية الحركة فى اتجاهات عدة بحيث تعتمد على المناهج والأسس الفكرية والفنية والعلمية التى تلائم طبيعتها ، وفى الوقت نفسه تقتبس الكثير من أنماط التراث المتعددة التى وردت مع أجيال المهاجرين والنازحين إلى القارة الجديدة . وقد دعا هذا الكثير من المفكرين إلى القول بأن من لا يستطيع فهم روح

الجدة والحداثة فى الأدب الأمريكى فلن يتمكن من استيعاب هذا الأدب بصفة عامة ، أو ربما اتهمه بالسطحية والسذاجة إذا كان يقيس عمر الآداب والفنون بالمقياس الزمنى فقط .

ويؤكد الناقد جالوواى أن الفضل الأكبر يرجع إلى السينما الأمريكية فى تقديم هذا الأدب الجديد إلى العالم ، وخاصة الأعمال التى تدور حول حياة الرواد الأوائل والآباء المؤسسين ، أو حول حياة الأجيال الجديدة ومشكلاتها . وكانت قضايا المراهقين من أبرز القضايا التى أثارت اهتمام جمهور السينما. وقد بدأ هذا الاتجاه قبل بداية السينما الأمريكية ، وذلك فى روايات مارك توين التى تتخذ من الصبية أبطالاً لها ؛ كما نجد الروائى الأمريكى هنرى جيمس الذى قدم دراسة وافية للفتاة المراهقة فى أمريكا تحت عنوان «السن الحرجة» – وقد أوضح أن المراهق الأمريكى يختلف عن المراهق فى البلاد ذات الحضارات العريقة ؛ لأن يتصرف بحرية وتلقائية أكبر . وفى الواقع فإن شخصيته لم تتبلور وتتضح معالمها إلا بعد الحرب العالمية الأولى ، وهى الفترة التى عرفت بعصر الجاز ، وتميزت باكتشاف كل ما هو جديد .

وإذا أدركنا أن خمسين عاماً فقط تمثل ربع تاريخ الحضارة الأمريكية – فقد نقول : إنها حضارة لم ترس تقاليدها بعد ، لكن هناك حقيقة تقول : إن معدل سرعة الزمن بالنسبة للتطور الحضارى لا يسير بنفس النسبة ؛ فلم يحدث أن سارت الحضارة الإنسانية بالسرعة التى تسير بها الآن ، وبالطبع فإن السرعة مرتبطة بعاملى الاتساع والعمق ، وما كان

يمكن إنجازه فى خمسة قرون فإن من الممكن إنجازه الآن فى نصف قرن ، . وقد ساعدت روح الجدة والحداثة على دفع عجلة التطور الأدبى بما تميزت به من القدرة على الكشف والإقدام على المحاولة وعدم الخوف من الخطأ . والملاحظ أن هذه الروح تلازم الأدب الأمريكى كالظل ؛ فمن السهل تتبعها الآن فى الأدب المعاصر برغم التعقيد الذى تغلغل إليه بفعل العوامل الإنسانية المتشابكة والمتعددة والمتناقضة .

والرواية الأمريكية كانت ضمن الأنشطة الأدبية التى سجلت هذه الروح : فإذا أخذنا رواية « هاكل بيرى فن » لمارك توين التى كتبت منذ قرن تقريباً ورواية « حصاد الهشيم » للروائى الأمريكى ج . د . سالينجر التى كتبها عام ١٩٥٨ فسنجد أن روح البراءة والشباب تسود كلتا الروايتين : فالبطل مراهق يتحرك بحرية أمام بانوراما عريضة من المجتمع الأمريكى ، يملأ الحياة بالسخرية والضحكات ونقد المجتمع . ويزخر كل منظر بالجدة والانطلاق والمناظر الطبيعية البعيدة عن تعقيدات الحياة فى المدن . ومع ذلك فإن هذه الروح لا تعنى أن الأدب الأمريكى مقطوع الصلة تماماً بالحضارة الأوربية خاصة والحضارة الإنسانية عامة ؛ فالنثر الأمريكى يدين بالكثير إلى الأسلوب الراقى الذى بلغه الأدب الإنجليزى ، وخاصة ذلك الذى كتب به كل من أديسون وستيل .

ومن الملامح المميزة للأدب الأمريكى أنه كان دائم البحث عن صوت خاص به ليعبر عنه وسط مختلف الآداب العالمية التى سبق أن أرست تقاليدها . ولهذا حرص كل من مارك توين وسالينجر على منح

دور الراوى فى الرواية لمراهق صغير يستطيع أن ينظر إلى المجتمع والعالم نظرة تخالف النظرة التقليدية التى كتبت بها الروايات السابقة وخاصة فى أوربا . فالبراءة التى تميز بها البطل أوضحت مدى التعقيد الذى ينجرف إليه المجتمع بفعل التيار العنيف للحضارة المعاصرة ؛ ولذلك يثور هاكل بيرى ضد كل شىء يمكن وصفه بالتحضر ؛ كذلك هولدن كولفيلد- بطل رواية سالينجر- بأن كل ما رآه فى عطلة نهاية الأسبوع فى نيويورك كان مزيفاً . وليس من قبيل الصدفة أن يستعين روائيان أمريكيان بشخصية المراهق الصغير للقيام بدور الراوى برغم أن قرناً من الزمان يفصل بينهما ؛ فلقد أصبح من معالم الأدب الأمريكى استغلال التناقض بين تلقائية المراهقة وبراءتها وبين تعقيد المجتمع وسطحيته ، وذلك على سبيل النقد والسخرية والفكاهة الجادة . ويكتشف القارئ فى النهاية أن البطل برغم صغر سنه وبساطة خبرته بالحياة أكثر حكمة ودراية بقوانين الطبيعة والحياة من آخر النظريات العلمية والاتجاهات الفكرية التى وصل إليها المجتمع .

وتؤدى الرومانسية دوراً لا يمكن الاستهانة به فى تلوين الروح التى دفعت الرواد الأوائل إلى بناء حضارة إنسانية من مجرد برية وحشية زاخرة بالمخاطر ؛ فقد احتاجت الأرض إلى الكثير من المجهود والعرق ، وعانى الرجال كثيراً من الحميات والأوبئة . إذ كان المفروض أن يعتمد كل واحد على نفسه ، فليس هناك الكيان الاجتماعى المتعارف عليه والذى يمكن أن يساعده على حماية نفسه ضد مختلف الأخطار ؛ لذلك اعتبر

الإنسان الأمريكى نفسه مصدراً لكل القوانين والتقاليد ، بل محور العالم كله . ، وهذه الفردية المطلقة تتعارض بلا شك والنزعة البيوريتانية أو التطهرية التى تصور الإنسان على أنه نتيجة للخطيئة والسقوط ، فلم يكن من الممكن بالنسبة للأمريكيين اعتناق هذه النزعة ، وإلا كان عليهم أن يبقوا فى أماكنهم تحت رحمة الأقدار ، لكن إصرارهم كان واضحاً على خلق فردوس أرضى جديد ، وانعكست هذه الروح على السياسة والفن والاجتماع وكل المظاهر الحضارية المتعددة التى يأتى الأدب فى مقدمتها ، وهى الروح التى عرفت بروح الغرب ، وتميزت بالجرأة والإقدام والاندفاع والانطلاق والنزعة الإنسانية التى تتمثل فى الأبطال الشبيهين بالأسطوريين من أمثال دينى كروكيت ودانيال بون ، وفى قصص سوق الجلود لجيمس فينيمور كوبر .

تمثلت الرومانسية الأمريكية فى شخصية بطل الحدود الذى يعيش وحيداً من أجل إقامة العدل بين الناس وحماية الضعيف وإنقاذ الملهوف . ونجد هذا النمط من البطل فى كل روايات جيمس فينيمور كوبر بدون استثناء . ومن هؤلاء الأبطال نقابل ناتى بامبو ، وديرسلاير ، وليذر ستوكنج ، وباتفايندر ، وترابر ؛ ومن الواضح أن أسماءهم الأمريكية تدل على وظائفهم : فالبطل أحياناً صائد للغزال ، وبائع للجلود ، ومكتشف للممرات وسط الجبال . وقد استمد كوبر مكونات هذه الشخصية من روح الأسطورة والرومانسية والحلم الأمريكى الذى يسعى إلى خلق البطل القومى ، والذى وصفه الناقد الأمريكى ر . و. ب

لويس بأنه «آدم أمريكى» إيماء إلى العالم الجديد الذى تجرى ولادته فى أمريكا . وقد لاقت شخصية البطل الأبيض وصديقه الهندى الأحمر نجاحاً كبيراً لدى الجمهور الأمريكى . وكان كلما مر الوقت بكوبر كان بطله ناتى بامبو يصغر فى السن فى الروايات التالية ؛ ومن ثم كان يزداد فى البراءة والنقاء والفضيلة والمثالية . وقد وصف الروائى الإنجليزى د . هـ . لورانس هذا الاتجاه فى دراسته عن «الأدب الأمريكى الكلاسيكى» بقوله : «إنه التحرك من السن الهرم إلى الشباب الذهبى . هذا هو الحلم الأمريكى ، إنه يغير الجلد القديم المتجعد بحيوية شبابية جديدة !»

لكن النقاد الأمريكيين اتجهوا إلى فصل معالم التجربة الأمريكية عن جذورها الأوربية ، على أساس أن هذه التجربة مستقلة بذاتها وتنتمى إلى العالم الجديد الذى انفصل عن القديم ، ولكنهم لم يدركوا أن الحلم الأمريكى الذى يبحث عن «الجزيرة المسحورة» أو «أرض الأحلام» لم يكن سوى الامتداد الطبيعى للخيال الأدبى الذى ساد عصر النهضة فى أوربا ؛ لذلك فإن أى دراسة موضوعية للأدب الأمريكى بصفة عامة لابد أن تتجه إلى تحليل الأساليب التى استوعبت بها التجربة الأمريكية الناشئة الاتجاهات القديمة التى رسخت فى أوربا وجاءت مع قدوم المهاجرين الجدد ، فالأدب أخذ وعطاء ، وليس مجرد بناء حضارى يحيطه الفراغ من كل جانب ، فالرومانسية الأمريكية مثلاً عبارة عن نتيجة مباشرة للأثر الذى مارسته روايات السير وولتر سكوت ، وهى الرومانسية التى لونت معظم روايات الغرب الأمريكى كنوع من الهروب

من الفظائع التى تركتها الحرب الأهلية ، ولعل الإنجاز الحقيقى الذى قدمه الأدب الأمريكى هو التأكيد على مقدرة الإنسان على البدء من جديد ، وعدم الإذعان لشرور الحرب والدمار ، وخلاص الفرد من كل ما يحيط به من عوامل القهر والإحباط .

وقد نادى رائدا الفلسفة الأمريكية رالف والدو إيمرسون وهنرى ديفيد ثورو بأن الإنسان قادر على استعادة براءته وخلاصه من الاضطراب والفساد عن طريق امتزاجه بروح الطبيعة النقية التى لم تتأثر بتعقيدات الحضارة البشرية . وقد منح هذا الاتجاه روحا مميزة لـلأدب الأمريكى نجدها مثلا فى معظم روايات إيرنست همنجواى . ولقد تخطى كل من إيمرسون وثورو فكرة النبيل الوحشى التى سادت روايات كوبر برغم مشاركتهما إياه فى الرعب من زحف التعقيد الحضارى على الطبيعة البريئة . وآمنا أيضاً بأن الدين هو ملاذ الإنسان من كل ما يكدر صفو حياته ؛ ففى كل من الدين والطبيعة نجد النقاء والطهارة والصفاء والبراءة والمثالية فى أجلى صورها .

وعموماً فهذه الفكرة ليست مقصورة على الأدب الأمريكى ؛ إذ نجدها فى مسرحيات شكسبير الأخيرة والأشعار الرعوية بصفة عامة ، لكن من الواضح أن روح البراءة والنقاء قد سيطرت على الأدب الأمريكى فى الوقت الذى بدأت تندثر فيه فى الأدب الأوربى ؛ ولعل السبب فى هذا أن الطبيعة الأمريكية نفسها تتميز بالأرجاء الفسيحة الرحبة التى تحتوى الجبال والتلال والأنهار والأشجار والصحارى والسهول

والينابيع والأمطار والمزارع والبرارى . وكمهرب من الضياع الذى تسببه الحضارة الحديثة نجد ناتى بامبو منطلقاً إلى البرارى ، وإسماعيل – فى رواية « موبى ديك » لهيرمان ميلفيل – جواباً للبحار ، وهاكل بيرى فن مندفعاً صوب الحدود البعيدة . وفى القرن العشرين يتميز أبطال همنجواى بإثبات رجولتهم وبحثهم عن الخلاص فى غابات الشمال العظيمة والقيام برحلات الصيد ، والجرى وراء المخاطر ، كذلك نجد متعة أيك ماكاسلين – بطل رواية وليام فوكنر – فى صيد الدببة .

لكن الحضارة المعاصرة لم ترحم هذه الطبيعة من الزحف عليها وتلويثها ؛ فلقد تلاشت الحدود ، وأوشكت البرارى أن تندثر ؛ ومن هنا كانت المحاولات المميتة التى يقوم بها أدباء معاصرون من أمثال كين كيزى ، وبرنارد مالامد ، وجون بارث ، وريتشارد بروتيجان فى المحافظة على تراث الماضى وروحه النقية البريئة . هذا ما تنادى به تجمعات الشباب من الهيبيز وأنصار البوب ميوزيك وأفلام الموجة الجديدة والمسلسلات التليفزيونية ؛ فقد أدرك الجميع أن ما تمنحه الحضارة المعاصرة باليمنى لابد أن تأخذ أضعافه باليسرى ؛ لذلك وجبت المحافظة على التوازن بين الحضارة المعقدة والطبيعة النقية ، وإلا تحول إنسان الربع الأخير من القرن العشرين إلى ريشة فى مهب الرياح ، وأصبحت حياته جحيماً مقيماً لا يستطيع الهروب منه ! لأنه فى هذه اللحظة لن توجد الطبيعة التى ستأخذه بين أحضانها وتضمد جراحه ، تلك هى الروح التى منحت الأدب الأمريكى شخصيته المميزة منذ بدايته الأولى حتى وقتنا هذا .

٥

المسرح الأمريكى

يتميز المسرح الأمريكى بعد الحرب العالمية الثانية بأنه مسرح أقطاب أكثر منه مسرح اتجاهات ، أى أنه لا يتألف من مدارس مسرحية مختلفة تنضوى تحت لوائها مجموعات محددة من الكتاب المسرحيين ، بل يتشكل طبقاً للأعمال المسرحية التى تصدر تباعاً عن الأقطاب المسرحيين . ولعل أهم قطبين مسرحيين برزا بعد الحرب هما تنيسى ويليامز وآرثر ميللر ، وهما – وإن كانا قد فشلا فى إيجاد تلاميذ وأتباع لكل منهما – يشكلان مدرستين مسرحيتين وحدهما ، ويفرضان ظلهما على المسرح الأمريكى المعاصر بصفة عامة ، بل يمتد هذا الظل إلى المسرح العالمى ؛ ليصبح كل منهما من العلامات البارزة على الطريق الذى يسلكه المسرح العالمى بشتى مدارسه ومختلف اتجاهاته . وأى دارس للمسرح الأمريكى المعاصر

وخاصة للمسرحيات التى كتبها وليام إينج وترومان كابوت وكارسون مكالرز وإدوارد آلبى – لا بد أن يبدأ بتنيسى ويليامز وآرثر ميلر ؛ لكى يلم بأبعاد الامتداد الطبيعى للمسرح الأمريكى فى الثلاثين الأخيرة ، وذلك بصرف النظر عن أوجه التشابه أو التناقض بينهما وبين من جاء بعدهما من الجيل الجديد .

ولد تنيسى ويليامز عام ١٩١١ فى الجنوب الأمريكى وبدأ حياته المسرحية بعرض مسرحية « هواية الحيوانات الزجاجية » فى ربيع عام ١٩٤٥ ، وقبل ذلك عمل بالإنتاج المسرحى فى مدينة بوسطن ؛ لكن بمجرد نجاح مسرحيته قرر التفرغ للتأليف . أما عن آرثر ميلر فقد ولد بعد ويليامز بأربع سنوات فى نيويورك واشتهر ككاتب مسرحى عندما عرضت مسرحيته الأولى « كلهم أبنائى » بعد مسرحية ويليامز بعامين ببرودواى . وبرغم أن ميلر قد اشتهر أساساً ككاتب مسرحى فإنه بدأ حياته كروائى برواية ناجحة تسمى « البؤرة » عام ١٩٤٥ ، ولأنه يهودى فقد استمدها من موضوع معاداة السامية ، وهو المضمون المفضل لدى معظم الكتاب اليهود الذين ينظرون إلى الإنسانية من وجهة نظر عنصرية ضيقة ، وإن كان ميلر أقلهم عنصرية فى هذا المضمار .

وقد أغرم الأمريكيون فى نهاية الأربعينيات بالمقارنة بين ويليامز وميلر وأيهما سوف يتقلد الزعامة المسرحية فى أمريكا . فقدم ويليامز إعداداً مسرحيا لرواية د . هـ . لورانس « لقد لمستنى » عام ١٩٤٦ ، ثم قدم مسرحيته الشهيرة « عربة اسمها اللذة » عام ١٩٤٧ ، كذلك قدم ميلر

عملاً مسرحيا على نفس المستوى إن لم يكن أعلى وهو مسرحية « موت بائع جوال » عام ١٩٤٨ . وقد لاقت المسرحيتان نجاحاً جماهيريا باهراً علاوة على النجاح الفنى لدرجة أن أخرجتا فى فيلمين لاقيا رواجاً عالميا . هكذا استمر التنافس العظيم بين ويليامز وميللر : فإذا كتب ويليامز «صيف ودخان» فإن ميللر يقدم إلى الجماهير « عدو الناس » ، وإذا ألف ويليامز «وشم الوردة» فإن ميللر يكتب « البوتقة » وهكذا . .

بهذا الأسلوب تشكلت الملامح الفنية الرئيسية للمسرح الأمريكى الحديث على يدى كل من الشاب القادم من الشمال والآخر القادم من الجنوب : فبينما يبلور ميللر الواقعية النقدية بنفس الأسلوب الذى ميز معظم مسرحيات إبسن التى كتبها فى أواسط حياته الفنية نجد ويليامز يبذل جهداً رائعاً فى تطعيم الواقعية النقدية بالنزعة الرومانسية الشاعرية والاتجاه الرمزى المكثف الذى لم يلتزم بالحدود الضيقة للمدرسة الطبيعية . وتعتمد لغة الحوار عند ميللر على النثر الدارج على حين يشحن ويليامز حواره بكل الإمكانات الموسيقية والشعرية والخيالية الممكنة . وإذا كان ميللر يتخذ من رجل الشارع بطلاً له ومن خلاله يصل إلى فلسفات اجتماعية شمولية فإن ويليامز يمثل الرائد الطليعى الذى يساعد إنسان العصر الحديث فى البحث عن ذاته الضائعة وأحاسيسه المشتتة .

ويعتبر النقاد — وعلى رأسهم هارولد كليرمان — أن ميللر هو الامتداد الحى لمسرح إبسن ، وهو المسرح الذى يدافع بكل إمكاناته الفنية والفكرية عن المفاهيم الأخلاقية الرفيعة والتى لا يعترف بها المكابرون

أو المخادعون أو المخدوعون : ففى مسرحية «كلهم أبنائى» يدور الصراع الدرامى بين المصلحة الخاصة والمسئولية الاجتماعية ، والمسرحية تجسد الإحساس الخفى بالذنب متبوعاً باكتشافه والتكفير عنه بنفس أسلوب مسرحية «أعمدة المجتمع» ؛ ولذلك تحتوى مسرحية ميللر على منهج إبسن المبكر الذى اعتمد على الحبكة ، ولكن الحبكة ليست موجودة للإثارة المفتعلة ؛ لأنها ليست غاية فى ذاتها ، ولكنها وسيلة درامية لتجسيد الفكرة وإبراز روح التهكم . ويكمن هدف الكاتب فى شحن المتفرج بطاقات وجدانية متجددة بحيث يدفعه إلى الاستمتاع بممارسة التفكير والانفعال الناضج أكثر من مجرد الإثارة المؤقتة التى ينتهى أثرها النفسى بانتهائها فوق منصة المسرح .

قد يصدق إصطلاح «المسرحية المحكمة الصنع» على مسرحية «كلهم أبنائى» ولكن هذا لا يعنى أن ميللر يعالج الحبكة بمعزل عن المضمون الفكرى للمسرحية ؛ فالحوار والفكرة وأحاسيس الكاتب تتخذ من الحبكة مجرد عربة تركبها للوصول إلى هدفها . ولعل الهدف الدرامى الرئيسى فى «كلهم أبنائى» يكمن فى أن وعى الكاتب الفكرى كان جاداً لدرجة أن الغاية انفصلت عن الوسيلة ؛ وبذلك انفصل الشكل عن المضمون فى بعض أجزاء المسرحية ، لكن هذا لا يقلل من القيمة الدرامية للمسرحية التى استحقت مكانتها بجدارة فى مجال المسرح الإنسانى الناضج ؛ فليست المسألة مجرد حبكة أو فكرة يريد الكاتب التعبير عنها ، بل هناك أيضاً الشخصيات الزاخرة بالحياة والانفعال والجو

النفسي الذي يثير في المتفرج شتى الأحاسيس ؛ كذلك البيئة الاجتماعية التي تبرز في البانوراما الخلفية ، والتحليل السيكلوجي الذي يتسلل بالمتفرج إلى داخل الشخصيات ، فيربط بين الدافع والسلوك بحيث تبدو الشخصية منطقية في حركتها وعلاقتها بالشخصيات الأخرى ، فقد كان هدف ميللر أن يبلور الحياة على المسرح ، فتبدو مكثفة ومشحونة وذات دلالات وأبعاد متعددة ربما لا ندرك معانيها وسط خضم الأحداث اليومية !

وفي مسرحية «موت بائع جوال» يوظف ميللر كل الحيل المسرحية لإبراز فلسفته الاجتماعية ، فيقوم بنقل المناظر من منطقة إلى أخرى على المسرح بدون أن يحرص على واقعية الانتقال من منظر إلى آخر ؛ وبذلك يحاول ميللر مزج المضمون الواقعي بالشكل التعبيري عن طريق التحام الماضي بالحاضر والواقع بالذكرى والوعي باللاوعي في نسيج واحد ؛ فالمسرحية لا تستغرق أكثر من أربع وعشرين ساعة من الجانب الواقعي ، أما على المستوى التعبيري فتمتد لتشمل حياة البطل كلها بما تحتويه من ذكريات وآمال وآلام وشطحات حتى تنتهي بانتحاره ، ولكن كل هذه التنويعات الجانبية ترتبط ارتباطاً عضويا بالتوترات والصراعات الدائرة على المسرح فعلاً . ونظراً لهذه الأساليب لا يمكننا أن نطلق على هذه المسرحية اصطلاح «المسرحية المحكمة الصنع» ؛ لأنه لا توجد حبكة أو خطة أو مؤامرة أو تدبير مسبق أو جريمة مرتبطة بحياة ويللي لومان ؛ فكل لحظات التحول التي ينهض عليها التطور الدرامي تصدر عن

اكتشاف ويللى لومان لذاته ولابنه الذى فشل فى تعليمه وتوجيهه . ومع ذلك فالمسرحية مشحونة بالإثارة والانفعال طالما أن ميللر قد وضع بطله بين شقى الرحى بسبب الأخطاء والهفوات التى ارتكبها فى الماضى وحان الوقت لكى يدفع ثمنها ! وقد تمثلت هذه الأخطاء فى قيم ويللى لومان المزيفة ، وعدم قدرته على مواجهة الحقيقة ، والهروب إلى الأحلام الهلامية . وقد سلك على هذا الأساس طوال حياته وربى أولاده عليه أيضاً .

ولقد مدح النقاد ميللر لحرصه على تعادل كفتى الرحمة والعدل ، فلا يمكن الهروب إلى الأبد من مواجهة الواقع ، وعلى الهاربين أن يتحملوا العقاب الذى لا مفر منه ، لأنه عقاب تحتمه القوانين الطبيعية للحياة ، ولهذا يعتبر ميللر موت بطله نهاية عادلة وإن كانت تثير داخلنا شتى عواطف الشفقة والرحمة والخوف والعطف ؛ فالبطل على أى حال إنسان طحنته الحياة ، ولم يحاول أن يؤذى أحداً طيلة حياته وإن كان قد تسبب فى إيذاء نفسه دون أن يدرى ! تلك هى مأساة الإنسان العادى فى العصر الحديث ، فلم تعد التراجيديا حكراً على الأباطرة والملوك والأمراء والأبطال الأسطوريين ، فهى قادرة على معالجة حياة الإنسان بصفة عامة بصرف النظر عن وضعه الاجتماعى . ومع ذلك فبطل ميللر ليس عاديا فى التعلق بأحلامه وأوهامه ومثله العليا التى تؤكد له أنه شخص مهم ، لا يمكن الاستغناء عنه ، وأن ابنه له مستقبل مشرق باهر . وهو يعيش ويموت من أجل هذا الحلم الذى انقشع بمجرد ملامسته

لواقع الحياة الساخن ، وعندما انقشع تلاشت حياته هى الأخرى على الأثر !

وإذا كان ميللر من الكتاب المسرحيين الملتزمين بمفهوم اجتماعى محدد فإن تنيسى ويليامز يخالفه فى أن فنه به مسحة من بوهيمية مذهب الفن للفن ، فهو يعتقد أن الجمال يجب أن يكون هدف أى فنان ، أما الرسالة الاجتماعية فليتركها للمصلحين والمفكرين ؛ لأنهم أكثر تمكناً منه فى هذا المجال ؛ فعلى الرغم من أن معظم بطلات ويليامز ضحايا للمجتمع والأسرة فإنه يقوم بعزلهن بعيداً عن الضجيج الاجتماعى حتى يتفرغ لتحليلهن وبلوغ أعماقهن للبحث عن مواطن الأصالة التى تمكن الإنسان من البحث عن ذاته الحقيقية وليست تلك الذات التى يفرضها عليه المجتمع الخارجى . وقد بدأ هذا الاتجاه مع أول مسرحية طويلة عرضت له عام ١٩٤٠ بعنوان « معركة الملائكة » . ولعل سيطرة مفهوم الاغتراب على مسرح ويليامز هى التى أدت إلى المنهج الرمزى الذى يتبعه والذى يساعده على تجسيد شخصياته التى تتميز بالبراءة والطفولة والوحشية فى الوقت نفسه ، ولا يقدم ويليامز الجنس فى مسرحياته كهدف فى ذاته ، ولكن كطاقة بدائية نقية لم تلوثها أدران المدنية بعد . وتتمثل مأساة شخصياته فى خضوع هذه الطاقة الجنسية البريئة لقيود المجتمع وتقاليده الصارمة التى قد تؤدى فى بعض الأحيان إلى القضاء على الإنسان نفسه ، ولكى يبرز ويليامز قيود المجتمع فى الخلفية الدرامية يلجأ إلى إيراد التفاصيل الواقعية الدقيقة على حين أن الشخصية التى

تتحرك فى المقدمة تغلب عليها مسحة من الرومانسية أو الشاعرية ؛ ولذلك تمترج الواقعية بالشاعرية فى محاولة للوصول إلى الإحساس الجميل الذى يسعى إليه ويليامز بكل إمكاناته الدرامية من حوار ومواقف وخلفية وشخصيات . . . إلخ .

وفى هذا المجال يقترب ويليامز كثيراً من نقاد المدرسة الحديثة التى يتزعمها إليوت ورانسم وتيت وبروكس ؛ فهو يقيم مسرحياته على التحليل والتأمل والتقويم محاولاً الوصول إلى التشكيل النهائى لأحاسيس المتفرج تجاه المضمون الذى يسرى فى نسيج المسرحية ، ويمكنه من هذا غرامه بالمؤثرات النفسية التى تعتمد على الموسيقى وخلق الجو الذى يربط المسرحية من أول كلمة إلى آخر كلمة بها ، ويمتلك ويليامز براعة فائقة فى توظيف الرموز وشحنها بالمعانى وظلال المعانى تساعده فى ذلك قدرته على إدارة دفة الحوار مراعياً فى ذلك الإيقاع الموسيقى والجو الشاعرى والمناخ للشعرى الذى تتنفسه الشخصيات ويؤثر فى سلوكها . وهو فى هذا يعد من أعظم تلاميذ المدرسة الأدبية التى أقامها إزرا باوند وت . س . إليوت . وغالباً ما يطلق النقاد على أسلوبه الدرامى اصطلاح « الواقعية الشعرية » ؛ فهو شاعر فى نظرته للحياة والإنسان ؛ فالشعر ليس مجرد الكلام الموزون أو المنظوم أو المقفى ، ولكنه روح تسرى فى كل الأعمال الفنية العظيمة ، وتختلف درجة جودة هذه الأعمال باختلاف المدى الذى يبلغه الفنان فى السيطرة على هذه الروح ووضعها فى خدمة عمله .

ذلك هو الدور الريادى الذى قام به كل من آرثر ميللر وتنيسى ويليامز

بعد أن تسلما قيادة المسرح الأمريكى المعاصر من الرائد المسرحى الكبير يوجين أونيل . وبالطبع جاء بعدهما جيل آخر تمثل فى وليام إينج ، وترومان كابوت ، وكارسون مكالرز ، وإدوراد آلبى . وقد اشتهر إينج بمسرحيته «عودة ياشيبا الصغيرة» التى لاقت نجاحاً كبيراً فى أوائل الخمسينيات ، وتميزت بالحوار الرصين والاقتصاد فى الأحداث والمواقف والألفاظ بقدر الإمكان والقدرة على استخراج الجديد والمبتكر من القديم والتقليدي . ويؤكد إينج أن الدراما قادرة على علاج أى مضمون مهما كان تافها أوسطحيا أو ساذجاً ؛ فالعبرة ليست بفخامة المضمون ولكن بأصالة التناول والتشكيل . ولا يخفى إينج إعجابه الدفين بتنيسى ويليامز الذى فتح أمامه آفاقاً واسعة استطاعت أن تلهمه الكثير من مسرحياته التالية .

أما كل من ترومان كابوت وكارسون مكالرز فقد جاءا من الجنوب مثل ويليامز تماماً الذى أمدهما بالتشجيع والتوجيه ؛ وهما يكتبان مسرحياتهما أمام خلفية جنوبية مثله ، وكلاهما حازشهرته الأولى كروائى كانت المسرحيتان اللتان افتتحا بهما حياتهما ككاتبين مسرحيين عبارة عن معالجة مسرحية لروايتين لهما بعنوان «قيثارة العشب» و«إشبين حفل الزواج» . بعد هذه المحاولة أدركا إمكاناتهما فى تأليف مسرحيات خالصة دون الاعتماد على المضامين الروائية . وقد عالجا تقريباً نفس مضامين ويليامز التى تدور حول روح البراءة والنقاء عندما تواجه المجتمع بكل تعقيداته وقيوده . وتعتنى كارسون مكالرز بحياة الفتاة الأمريكية المراهقة التى

تشب وفى مخيلتها الكثير من الأحلام الوردية ، ولكن بمجرد مواجهة الواقع الصارم تبخر أحلامها ، وتصاب بخيبة أمل كبيرة تؤدى بها إلى العزلة ، وأحيانا تجبرها على أن تضع حدا لحياتها نفسها . وتشحن مكالرز مسرحياتها بنفس الكثافة الشعرية التى قابلناها من قبل فى مسرحيات تنيسى ويليامز التى فرضت نفسها على مسرحيات كابوت وإينج ؛ فالجو النفسى السائد فى المسرحية هو الذى يمنحها وحدتها الموضوعية .

أما إدوارد آلبى فيتميز بتعدد الاتجاهات والمضامين بحيث يصعب حصره تحت بند محدد ، وهذا دليل على خصبه الفنى والفكرى الذى بدأ مع أول مسرحية له من فصل واحد عام ١٩٥٩ تحت عنوان « قصة حديقة الحيوان » . فالمضمون لأول وهلة يبدو بسيطاً إلى درجة السذاجة المتناهية ، ولكن بمجرد استيعابه كاملاً تتكشف لنا أبعاد وأعماق لم نكن نتوقعها على الإطلاق ؛ ومن هنا كانت شعبية آلبى وخصبه الفكرى فى الوقت نفسه . ويشبه آلبى تنيسى ويليامز أيضاً فى مقدرته على الربط بين الشيء المجسد الملموس وبين الرمز الدرامى المجرد بحيث كلما ذكر الشيء فإن الرمز يبرز فى أعقابه على الفور بكل دلالاته ومعانيه وتفريعاته . وتتركز رموز آلبى فى نوعين : الكلاب والقطط ، والحيوانات والخضراوات : فالكلاب هى رموز الذكور بصفة عامة على حين ترمز القطط إلى الإناث ؛ وينطبق نفس الوضع على الحيوانات التى يقصد بها الذكور الأقوياء الذين يتمتعون بقدرة جنسية فائقة ، فى حين أن الخضراوات يقصد بها الأنوثة الرقيقة المرهفة .

وبعد نجاح مسرحية «قصة حديقة الحيوان» قدم آلبي مسرحيتين : الأولى «موت بيسى سميث» عام ١٩٥٩ ، والأخرى «الحلم الأمريكى» عام ١٩٦٠ . لكن طموح آلبي البالغ أدى إلى فقدان القدرة على التحكم فى الشكل الفنى البارع الذى امتازت به مسرحيته الأولى التى جلبت له الشهرة والتقدير . ولعل إنجازه الدرامى يتركز فى المزج بين الكوميديا والشاعرية والرعب ، وقد بلغ هذا الاتجاه قمته فى مسرحيته الناجحة «من يخاف من فرجينيا وولف» عام ١٩٦٢ ، وهى المسرحية التى يتعرى فيها الإنسان من كل المظاهر الزائفة ، وذلك عن طريق الخروج من دائرة الوعى وولوج مجال اللاوعى ، لكن مازال أمام آلبي الكثير من الإنجازات المسرحية حتى يحقق الأمجاد التى بلغها تنيسى ويليامز قبله . وعموماً فالأمل مازال معقوداً عليه لكى يصل بالمسرح الأمريكى المعاصر إلى تخوم أبعد من تلك التى بلغها يوجين أونيل فى النصف الأول من القرن العشرين ، والتى بلغها تنيسى ويليامز ابتداء من نهاية الحرب العالمية الثانية حتى وقتنا هذا . ومازال النقاد الكبار من أمثال جون جاسنر يترقبون تحقيق هذا الأمل على يدى آلبي وخاصة أنه لم يظهر بعد فى أفق المسرح الأمريكى الكاتب الذى يستطيع مواصلة الرسالة على نفس مستوى أونيل وويليامز وميللر .

٦

الرواية الأمريكية

يعتبر الكثير من النقاد الأمريكيين التقليديين أن تطور الرواية الأمريكية قد توقف عند هيمنجواى وفوكنر وستاينبك ، وأحياناً أخرى ينظرون إلى الرواية على أنها مجرد مسح اجتماعى لأحوال المجتمع الأمريكى المعاصر ؛ وبذلك تنتفى عنها الخاصية التشكيلية التى تميزها كفن قائم بذاته . والواقع أن النقاد يتحاشون التعرض للرواية الأمريكية فى أعقاب الحرب العالمية الثانية على أساس أنها محاولات لم تتضح معالمها بعد ؛ وبذلك يصعب الحكم عليها ، ولكن الناقد المصرى الدكتور إيهاب حسن أستاذ الأدب الأمريكى بالجامعات الأمريكية ، وأحد كبار النقاد العالميين المتخصصين فى الرواية الأمريكية المعاصرة– يعتقد أن نظرة النقاد الأمريكيين التقليديين إلى الرواية المعاصرة نظرة قاصرة : يقول فى

دراسة له بعنوان «الرواية الأمريكية فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية : إنه من المفروض أن يواكب النقد الأدبى تطور الرواية أينما اتجهت حتى يوجهها ويقننها ويجنبها الدخول فى طرق مسدودة ، ولكى يمنحها أيضاً مرآة ترى فيها نفسها على حقيقتها . والرواية الأمريكية المعاصرة فى مسيس الحاجة إلى الدراسة الجادة ، لأنها تملك من الطاقة الفكرية والإقناع الفنى ما يتنافى مع تردد النقاد فيما يختص بدراستها وتحليلها . ولاشك فى أن العالم الذى تخلف بعد الحرب قد حمل فى طياته من المضامين والأفكار الجديدة ما يمنح الرواية الأمريكية دفعة جديدة . لذلك أصبح همها الرئيسى هو البحث عن رؤية جديدة أو المرور بتجربة مستحدثة تضيف إلى التقاليد الأدبية السابقة لها ولا تكررها أو تقلدها .

وقد اتهم النقاد الرواية الأمريكية المعاصرة بأنها تحولت إلى بوق صريح للدعاية السياسية والحربية عندما جعلت الحرب نفسها المضمون المباشر الذى تستقى منه مادتها ، ولكن الروايات التى كتبت للاستهلاك المحلى فى أثناء الحرب لا تعد المقياس الموضوعى الذى يمكن تطبيقه بصفة عامة على الرواية الحديثة ؛ إذ أن الرواية الأمريكية غالباً ما التزمت جانب المعارضة أكثر من وقوفها موقف التأييد السياسى المباشر . والرواية الحديثة بصفة خاصة لم تلتزم بأفكار سياسية واجتماعية معينة فحسب ، بل رفضت التقيد بمذهب فنى معين ، ونادت بأن كل المذاهب الأدبية فى خدمة الشكل الروائى وليست قيداً عليه بأى حال ! ؛ ولذلك امتزجت الطبيعة بالرمزية والكوميديا بالتراجيديا ، والواقعية بالسيريالية ، والدراما

بالحدوتة ؛ كما نجد فى رواية «فلترقد فى الظلام» لستايرون ، ورواية «انطفأت الشمعة» لسوادوس ، و«الرجل الخفى» لإليسون ، ورواية «هندرسون ملك الأمطار» لبيلو ، ورواية «مالكولم» لبيردى ، ورواية «شجرة الموالح» لهوكس .

وقد تميزت الرواية الحديثة بالجرأة الفكرية التى تكشف النقاب عن أمراض المجتمع الأمريكى دون وجل أو خجل ؛ فقد تعرى المجتمع بفعل أهوال الحرب ، لذلك لم يجد الروائيون من أمثال وليام باروز عيبا فى إلقاء الأضواء على المضامين التى لم يجرؤ الذين سبقوهم من الاقتراب منها : مثل الشذوذ الجنسى والشطحات المجنونة التى تراود الإنسان ويخجل من التعبير عنها . ورواية «الغذاء العارى» لباروز أحسن دليل على هذا بما تحمله من جو أقرب إلى الكوابيس ؛ إذ تطورت نظرة الناس إلى الشر بفعل أمثال هذه الروايات ، فقبل أن يحارب الإنسان الشر كقيمة مطلقة يجب عليه أن يعرف ذاته أولاً ، وهذه مهمة ليست سهلة على الإطلاق . وكانت هناك محاولات روائية غير مكتملة للبحث عن الأسلوب الذى يمكن الإنسان من معرفة ذاته ، وتمثلت هذه المحاولات فى رواية «المدخل هـ» لريتشارد فريد ، ورواية «الرجل ذو الحلة الرمادية» لسلون ويلسون ، أما روايات الجريمة التقليدية فقد تكفلت بمعالجة مشكلة الشر بطريقتها الفجة والسطحية الساذجة .

لكن الوضع يختلف بالنسبة للروايات الناضجة التى كتبها كل من نورمان ميلر ومارتن بابر ؛ لأن القضايا الإنسانية تعالج ضمن نسيج فكرى وفنى

معقد ومحكم . فالشر لا يعالج فى عزلة عن بقية العوامل المؤدية إليه أو النابعة منه ؛ ولذلك فهو يمتزج بالحب والجنس والأمل والطموح ، وغالباً ما يثور بطل الرواية من أجل تحقيق ذاته ، وفى معظم الأحيان يقع ضحية ثورته فى نهاية الأمر ؛ ولعل هذا هو السبب فى أن الخاصية المميزة لمعظم أبطال الرواية الأمريكية المعاصرة تكمن فى الجمع بين شخصيتى المتمرد والضحية ، وهى شخصية تجمع بين المتناقضات الكثيرة داخلها ؛ إذ تتردد بين المعاناة واللاانتماء، وبين الفوضوية والبحث عن النظام ، وبين الجدية والتهريج ، وبين الطهر والدنس ، وبين القداسة والجريمة وقد أدى هذا من ثم إلى اندثار شخصية البطل التقليدى ذات الملامح المحددة التى تقترب بها من النمطية ، ولم يعد البطل ذلك الإنسان الذى يحقق وجوده بالقوة أو يهرب بالانتحار فى نهاية الأمر ، بل ذلك الشهيد الذى يضع نفسه تحت رحمة الظروف التى غالباً ما تطحنه حتى ينير الطريق بتضحيته للأجيال التالية ، ومن هنا كانت اللمحة المسيحية التى تغلف هؤلاء الأبطال على الرغم من خفوت النبرة الدينية إلى درجة التلاشى .

وتتمثل روح الأدب الأمريكى فى شخصية البطل فى معظم الروايات المعاصرة ، فتتميز شخصيته بالبراءة والطفولة فى مواجهة عالم معقد وملوث . والنتيجة الطبيعية هى هزيمة البطل فى مواجهة مثل هذا العالم . ونجد هذا الاتجاه فى رواية «أسد الجبال» لجين ستافورد ، ورواية «أصوات وحجرات أخرى» لترومان كابوت ، ورواية «٦٣ شارع الحلم» لجيمس بيزدى ، ويحرص بعض الروائيين على ألا يتعدى البطل سن

الحداثة أو المراهقة بكل ما تحمله من عفوية وتلقائية ، وذلك يتضح فى رواية « مالكولم » لبيردى ، أو يتحطم البطل بفعل عقدة أوديب كما فى رواية « فلترقد فى الظلام » لستايرون ، أورواية « انطفأت الشمعة » لسوادوس . وعموماً فالبطل طريد فردوس ، ولكنه دائم البحث عنه ، ومع ذلك فالأمر ينتهى دائماً بعدم العثور عليه كما فى رواية « مغامرة فى بوسطن » لجين ستافورد . ورواية « إشيين حفل الزواج » لكارسون مكالرز ، ورواية « الجميع يتساقطون » لهيرليهى .

والسمة الثانية التى تميز معالم الرواية الأمريكية هى أسلوب معالجة الحب والجنس : فغالباً ما يقع البطل بين شقى الرحى المتمثلين فى غرائزه الجنسية التى تلهبه بسياط من نار ، وقوانين المجتمع التى تقف لها بالمرصاد . وفى معظم الأحيان يكون الانحلال الجنسى والتفسخ الأخلاقى النتيجة الحتمية لهذا الصراع المحتوم . والأمثلة على ذلك واضحة فى رواية « فيدريجو » لنيميروف ، ورواية « موت يوم طويل » لبوخنر ، ورواية « أقنعة الحب » لماكولى . وتبلغ قمة الانحلال فى الشذوذ الجنسى كما نرى فى رواية « المدينة والعمود » لفيدال ، ورواية « غرفة جايوفانى » لبولدوين . وبذلك يتحول الحب إلى طاقة خلاقة تمنح الإنسان القدرة على تنظيم حياته والاستمتاع بها ، وإلى قوة شيطانية مدمرة تحيل حياته إلى جحيم من الفوضى والاضطراب .

ويدور كثير من الروايات حول موضوع الزنجى الضائع ، وخاصة تلك التى يكتبها الروائيون السود ، فليس للزنجى هوية سوى الهوية الأمريكية ،

ولكنه يجد أن أمريكا نفسها – ممثلة فى البيض – ترفض الاعتراف بحقه فى المواطنة الكاملة ؛ ولذلك حكم عليه بالغربة فى وطنه ، وتلك قمة المأساة عندما يتحول الوطن إلى منفى ؛ لأن هذا معناه انعدام الأمل فى العودة ، ولنا أن نتخيل حياة بلا أمل . وقد وجدت هذه الصرخة السوداء صداها فى رواية « الرجل الخفى » لإليسون ، ورواية « اصعد الجبل وقل كل شىء » لبولدوين ، ولعل القبو الذى يعيش فيه بطل رواية إليسون خير ما يرمز إلى الكبت والضياع والظلام والاختناق واليأس وكل المشاعر اللاإنسانية التى يعانى منها السود فى الولايات المتحدة الأمريكية .

ولم ينس الروائيون اليهود فى أمريكا – كعادتهم – أن يستغلوا موجة القلق التى تجسدها الرواية المعاصرة ، فحاولوا بلورة شخصية اليهودى فى علاقاته مع باقى الأمريكيين الذين لا يدينون باليهودية ، وكأنه ينتمى إلى جنسية أخرى بحيث يبدو اليهود كضحية للمجتمع كما فى رواية «الضحية» لبيلو ، ورواية «الموظف الصغير» لما لامد . وغالباً ما ينفى الروائى المسئولية عن بطله اليهودى القح ؛ فهو يعانى كثيراً ، ولكنه لا يخرج عن وقاره واتزانه . وإذا انتهت حياته نهاية مأسوية فليس لعيب فيه ، ولكن لمرض فى المجتمع . وبالطبع فإن نغمة الدعاية الملتوية لا تخفى على القارئ المتأنى .

هناك نبرة أخرى تميز الرواية الأمريكية المعاصرة ، وتتمثل فى البحث عن الخلاص ومحاولة الوصول إلى الله عن أى طريق ؛ ومن هنا كانت مسحة القداسة التى تغلف بعض الأبطال الذين قد يرتفعون إلى مستوى

الشهداء . وبالرغم من أن المجتمع المعقد المضطرب قد شوه شخصياتهم بما فيه الكفاية فإن الأمل فى الخلاص ظل يداعبهم حتى آخر لحظة . وهذا واضح فى روايتى « الدم الحكيم » و « الدب العنيف » لأوكونور ، وفى رواية « القلب صائد وحيد » لمكالرز .

وتعد الحرب العالمية الثانية من معالم الرواية الأمريكية المعاصرة ؛ إذ من السهل تتبع بصمات أهوالها ومآسيها على الشخصيات والمواقف ونظرة الروائيين إلى الحياة بصفة عامة ؛ فقد عالجوا الأثر النفسى الذى أحدثته فى كيان الجندى الأمريكى ، والذى تحول إلى مجرد آلة تطيع الأوامر سواء بشن الهجوم ، أو الاستسلام للعدو ، أو تلقى الموت ! هكذا سلبت حرب الآلات الإرادة الإنسانية للجندى . وعندما عاد إلى حياة السلم فقد القدرة على السلوك الحضارى السليم ، ومن هنا كانت المشكلات والقضايا الإنسانية التى نبعت من مضمون الحرب ، ذلك المضمون الذى عالجه نورمان ميلر فى رواية « العرايا والموتى » ، وجونز فى رواية « من الآن وإلى الأبد » ، وجورج جاريت فى رواية « من هم الأعداء ؟ » .

ونظراً لأن عمر التراث الأمريكى لا يزيد على قرنين فقد أحس الأمريكى أنه إنسان بلا جذور متوغلة فى الحضارة الإنسانية ، وهو نفس الوضع الذى ينطبق على الزنجى الأمريكى الذى فقد كل جذوره الأفريقية ؛ ولذلك أرادت الرواية المعاصرة أن تكون شاهداً على هذه الظاهـرة فى روايات باولز من أمثال « الغطاء السماوى » و « اجعل عاليها واطيها » ؛ وحاول بعض الروائيين تعويض هذا النقص الحضارى فى

التراث عن طريق خلق شخصية الشاطر الذى يرحل من مكان إلى آخر بطول الولايات وعرضها وفى قلبه أمل أن يبعث البسمة على الشفاه كل الشفاه ! هذا الشاطر ليس له بيت خاص به ؛ لأن أمريكا كلها بيته ! وبالطبع فإن الروائى يستعرض البانوراما الأمريكية العريضة بكل ما تحمله من إنجاز حضارى . وهذا الاتجاه واضح فى رواية « مغامرات أوجى مارش » لبيلو ، ورواية « الإفطار فى تيفانى » لكابوت ، ورواية « كاتش - ٢٢ » لجوزيف هيللر .

وإذا كانت الرواية الأمريكية قد تمكنت من مواكبة الحياة الأمريكية بعد الحرب العالمية الثانية فلا يعنى هذا أنها انفصلت عن تقاليد الرواية قبل الحرب كما يظن بعض النقاد ؛ فالتراث الأدبى بصفة عامة عبارة عن نهر ممتد لا يتوقف جريانه بفعل الظروف الطارئة ؛ ولذلك نحس بالصلة الوثيقة بين الرواية الحديثة والروايات التى كتبها هيمنجواى وفوكنر وستانبيك وأوهارا وغيرهم من الروائيين الذين عاشوا وأنتجوا فى فترة ما بين الحربين ، بل إن الأمر لا يتوقف عند هذا الحد ، فنجد أن جذور الرواية المعاصرة فى أمريكا تمتد إلى البدايات الأولى للرواية العالمية والتى تمثلت بصفة خاصة فى رواية « دون كيشوت » للروائى الإسبانى سيرفانتيس ، وفى روايات الإنجليزى هنرى فيلدنج مثل « جوزيف أندروز » و « توم جونز » ، بل إن التشابه واضح بين رواية « توم جونز » ورواية « مغامرات أوجى مارش » لبيلو برغم أن المسافة الزمنية التى تفصل بينهما تزيد على القرنين . وهذا يدل دلالة واضحة على أنه لم ولن يوجد

الفن الأدبى الذى يمكن أن ينشأ فى فراغ أو من لا شيء . والتقاليد الأدبية تؤكد لنا دائماً أن كل عمل أدبى جديد إنما هو إضافة وتوسيع لرقعتها ، وليس ثورة مضادة لها كما قد يبدو لأول وهلة . وقد نجحت الرواية الأمريكية المعاصرة فى هذا المضمار إلى حد لا يمكن إنكاره سواء بالنسبة للأدب الأمريكى أو للأدب العالمى بصفة عامة .



الشعر الفرنسى

يقول الناقد الفرنسى جان بارى : إن الشعر الفرنسى فى المائة والخمسين سنة الأخيرة تميز بظاهرة قد يتعذر وجودها فى بلاد أخرى ، وهى أنه فى أعقاب كل حرب تبدأ مدرسة جديدة فى الشعر مختلفة تماماً شكلا ومضموناً عن المدرسة الشعرية التى كانت سائدة قبل الحرب : فقد بدأت الرومانسية بعد حروب نابليون ، والرمزية بعد هزيمة فرنسا فى حرب عام ١٨٧٠ ، والسيريالية بعد الحرب العالمية الأولى ، والوجودية بعد الحرب العالمية الثانية ، ولكن السيريالية تخالف الوجودية فى أن المدرسة الأولى قامت أساساً على أكتاف الشعراء والفنانين التشكيليين على حين قامت المدرسة الوجودية على كاهل الفلاسفة ؛ ولذلك عبرت عن نفسها بحرية أكثر فى المقال والرواية والمسرحية فى حين كانت نكسة للشعر

المعاصر فى فرنسا ؛ ولهذا السبب نجد كثيراً من شعراء فرنسا الشبان يبتعدون الآن عن جان بول سارتر وتلاميذه كمحاولة لإحياء الشعر الفرنسى المعاصر ؛ ولذلك فهم جادون فى البحث عن الشعراء الذين خفت صوتهم تحت وطأة الوجودية التى اجتاحت فرنسا منذ منتصف الأربعينيات حتى منتصف الستينيات . وهؤلاء الشعراء يشكلون فيما بينهم مجموعة متنوعة الاتجاهات تجمع بين العقلانية ، والصوفية ، والغنائية ، والإنسانية ، والميتافيزيقية ؛ وكلها اتجاهات لم تكن لتتمشى مع الوجودية السائدة ، وكانت النتيجة أنهم لم يستطيعوا ممارسة نفوذهم على الوجدان الفرنسى لمدة تقرب من ربع قرن ، ومن هؤلاء الشعراء على سبيل المثال فيكتور سيجالين ، وا . ف . ديلاميلوش ، وبيير ريفردى ، وسان جون بيرس ، وبيرجان جوف ، ورينيه شار ، وإيميه سيزير .

ولعل الشاعر هنرى بيشيت خير من يمثل الشعر الفرنسى المعاصر بديوانيه « قصائد لا شعرية » و« ذكرى مجىء المجوس » إذ يزخر الديوانان بالجمل المتناثرة المتقطعة ، والأوزان المكسورة ، والحيل اللفظية ! أما عن المضمون فيستمد مادته من الظلام والرعب والصراخ والعويل . ولاشك فى أن هنرى بيشيت هو آخر السيرياليين العظام الذين تأثروا بأرتور رامبو وأنتونين أرتو ؛ فقد حاول أن يرتفع باللغة إلى مستوى فظائع الحرب نفسها وذلك فى محاولة يائسة لشحن الشعر بنفس العنف والقسوة والقدرة على التحطيم والتدمير ! فخرق كل قواعد علم المعانى ، واخترع لغة جديدة تهدف إلى الأسلوب ، ولا تهتم بقواعد النحو والصرف ،

فالكلمات تتساقط كوابل من القنابل ، والحوار النفسى للإنسان يندثر تحت وطأة الصراع بين الظلام الخارجى والرعب الداخلى : ففى « القصيدة اللاشعرية الرابعة » نجد جنديا يعبر عن الجحيم الذى يحرق داخله فى لحظات ما قبل الهجوم ، فيتكلم عن الأحلام ، والغراء ، والتبن ، والأسنان ، والضحك ، والبارود ، وطلقات الرصاص ، والعندليب الميت ، وورقة الشجر المتهاوية ، والغابة المحترقة ؛ كل هذا فى سطرين فقط من الشعر الرهيب !

أما جاك شاربييه فيخالف هنرى بيشيت فى أن الحرب لم تمنح الشعر قوة وعنفاً بحيث يرتفع إلى مستوى فظائعها ، بل كانت الكلمة الإنسانية الحلوة ضمن ضحايا هذه الحرب ! وباختصار ماتت الكلمة ولم يعد للشعر فائدة تذكر ، وتدثر الإنسان برداء العدم : يقول فى قصيدة له : « إنه يتذكر ذلك المساء الخالد حين سجد الرجال الأشداء للصنم ، وأقسموا على ولائهم وإخلاصهم ! ودوى القسم فى أذنى الطاغية برغم أن الشفاه لم تتحرك ؛ لأن الألسنة كانت قد ماتت داخل الأفواه ! أصبح الصمت هو اللغة الوحيدة . وتركزت المشكلة فى كيفية خلق الشعر من جديد بعد أن قتل ! فلم تقض الحرب على الملايين فقط ، ولكنها أفقدت البشر الثقة فى الإنسانية ذاتها ؛ لذلك كان على الشعر التقليدى أن يحاكم نفسه ، وأن يهبط من عليائه ليجوس بين الأطلال المظلمة باحثاً عن إيمان وضوء جديدين ! ومن الطبيعى أن تتخذ هذه الرحلة الطويلة إلى الجحيم شكل المحاكمة المريرة » .

كانت هذه المحاكمة سبباً فى أن يتجمع ثلاثة شعراء معاصرين فيما يشبه الأسرة الروحية الواحدة برغم الاختلافات البينة بينهم ، هؤلاء الشعراء هم جان لود ، وروجيه جيرو ، وأندريه دى بوشيه : فقصائد الأول مثلاً تصدر عن اليأس المطلق الذى يؤكد أن المهمة الأولى الملقاة على عاتق الشعر هى أن يحرص على التواضع والحياة وسط المعذبين ؛ فقد ضاع الإنسان ولم يعد يمسك بما كان يعتقد أنه الحقيقة ، بل إنه فقد مجرد قدرة التعبير عن ضياعه ، وتحولت الحياة الوهمية إلى كابوس حقيقى وفراغ لا نهاية له ، وأصبح الزمن بلا معنى ، وطغت أمواج العدم على كل الأشياء ! يتكلم الإنسان فى إحدى القصائد فيقول : إن الكلمات دفنتها الرمال دون أن تخرج مع طلوع النهار الجديد حين يولد الصباح من عالم الموتى ، وعلى الأرض تناثرت الجثث والرمم ذات الأيدى المتشابكة والمتشنجة ، وبين كل هذا الحطام وقف الإنسان فى مفترق الطرق المسدودة الزاخرة بالتهديد والإرهاب والعدم !

كل هذه القصائد رسمت بخلفية زاخرة بضوء الشفق كما نجد فى لوحات تيرنر . إنها بلاد الملل حيث يغرق الأمل فى المستنقعات ، ويغيب النور وراء سحب الظلمة ؛ ولكن مازال على الإنسان أن يسعى فى هذه الأرض الخراب ، والسعى هو بداية العمل الإيجابى الفعال برغم كل مظاهر العدم المحيطة ؛ فربما يوجد غدير الماء الذى يؤدى إلى بوابة الخلاص الأبدى ! كان الديوان الثانى لجان لود « فصول السنة والبحر » ينتهى بالرحلة الأبدية نحو المجهول حيث الآفاق الجديدة ، والأرض التى

لم تكتشف بعد ، والحياة التى لابد أن تكشف وجهها لكل من يتحمل معاناة الرحيل .

أما فى قصائد روجيه جيرو فتموت نبوءة الخلاص ؛ فهو يرفض كل محاولات الإيهام بقدوم عالم مثالى سعيد ، ولا يتفق مع جان لود فى إمكان العثور على المعنى والأمل فى عالم لا يعرف سوى العدم والخراب ، لذلك فكل الحلول التى تقدم حلول وهمية ، ويتحتم على الشعر ألا يضيع وقته فى البحث عنها . لكن هناك مهمة وحيدة للشاعر هى البحث عن التعبير الضائع والذى لم يكتشفه الشعر بعد ؛ فهذا كل ما يملكه الشاعر ، أما البحث عن حل فهو بحث عن سراب ضائع . والتجربة الشعرية تجربة سلبية فى جوهرها ، والشعر سينتهى بمجرد العثور على الكلمة الضائعة ؛ عندئذ سيعرف الإنسان أيضاً أن الضياع فى انتظاره مهما بلغ به الغرور أبعد الحدود الممكنة : كتب جيرو قصيدة طويلة بعنوان « فلتحصل على الكلمة » لمجرد أن يؤكد استحالة هذه المحاولة ؛ ولعل المجد الوحيد المتبقى للشاعر أو الإنسان هو إصراره على المحاولة برغم استحالتها .

لكن ليس كل الشعر الفرنسى المعاصر بهذه الجهامة : فهناك من الشعراء الشبان من أمثال بيير أوستيه ورومان وينجارتن من يرون فى هذا العالم تجسيداً لعظمة الخالق وجلال صنع يديه ؛ فيرى أوستيه أن العالم يقدم باستمرار معانيه ودلالاته وبدائعه إلى الإنسان الذى يمكنه اكتشاف سر الإرادة الإلهية لو أراد . هذا هو الخط الرئيسى فى الدواوين الثلاثة التى كتبها أوستيه وهى : « حقل مايو » و« عزلة النور » و« الاسم الذى سيظل

جديداً إلى الأبد» . تنبض معظم قصائده بالحياة فى جو من النشوة والجمال والبهاء الذى يسمو بالإنسان إلى سحب النقاء ، ونسمات الصفاء ، وروعة الحقيقة العارية التى تكشف جسدها الباهر الفاتن مع فجر كل يوم جديد !

ويشترك رومان وينجارتن وأوستيه فى هذه الرؤى السرمدية ؛ ولكنه يمنحها صبغة درامية فيها كثير من التجسيد والتحديد والبلورة كما نجد فى قصيدته «الرؤية الثالثة» ولكن يظل كل من أوستيه ووينجارتن نفحة عذبة خافتة وسط طوفان التشاؤم الذى اجتاح شعراء فرنسا فى أعقاب الحرب العالمية الثانية . يقول روجيه جيرو : إنه حتى فى حالة وجود مثل هذه الرؤى العذبة فإن وجودها يتساوى هو وعدمها لاستحالة التعبير عنها ؛ فالعالم يتجاهلنا كلية وكأننا لا نعيش فوق سطح هذه الأرض التعسة ! بل يجبرنا دائماً على العزلة والانزواء وأخيراً الموت ! وحتى فى أسمى حالات الثقة والتفاؤل فإننا لا نستطيع أن نحطم سجن الزمن ، ولا نستطيع أيضاً أن نجد الكلمة الحقيقية التى يمكن أن نتحرر بها من العدم والموت والفناء . وإذا كان الموت حقيقة ثابتة فى حياتنا فلابد أن تموت الكلمة فى كل لحظة !

وفى شعر أندريه دى بوشيه آخر شعراء الثلاثى لود وجيرو ودى بوشيه ، تصل السلبية أعلى قممها ، فإذا كانت الحياة كما يحبها الإنسان مستحيلة فالتجربة الشعرية من ثم تجربة مستحيلة ، وعليها أن تؤكد هذا دائماً ؛ فكل وظيفتها أنه لا توجد أى وظيفة لها على الإطلاق . أما رؤى

أوستيه ووينجارتن فأضغاث أحلام ، وعلينا أن نختار بين مواجهة العدم أو الهروب منه ؛ ولذلك فموقف أندريه دى بوشيه من الشعر هو نفس موقف صامويل بيكيت من المسرح : فصوره الشعرية مستمدة غالباً من الصحراء القاحلة التى تبدو خلف صعلوكى «فى انتظار جودو» . إنه نفس العالم الذى يبدو محايداً ، ولكنه فى الواقع يتجاهل وجود الإنسان ، وهذا التجاهل هو أشد أنواع العداوة ضراوة ! ويكفى أن العالم لا يريد أن يشرح معناه للإنسان الضائع ، وقد أثر هذا المضمون بدوره على الشكل الشعرى فى قصائد دى بوشيه مما جعلها زاخرة بالصور الناقصة المتناثرة ، وأحياناً تتكرر لتجسيد اللا معنى : يقول : إن شعره لن يشبع أحداً فنياً وروحيا ؛ لأن الشعر نفسه جائع وهزيل ! وكلما أمعن الشعر فى الإبداع ابتعد عن المعنى الوهمى إلى اللا معنى الحقيقى ؛ لذلك يبدو عالم دى بوشيه وكأنه على كوكب آخر غريب وغير آهل بالبشر حيث تفقد الأشياء وزنها ولونها ومعناها ووجودها ! وعلى الشاعر الصادق فنيا أن يبحث فى نهاية المطاف عن اللا شعر . هذا ما يبحث عنه دى بوشيه فى دواوينه الأربعة : «الهواء» ، و «بدون جفن» ، و «الموتور الأبيض» و «فى الطابق الثانى» حيث نرى مثلاً امرأة تتحرك صوب النافذة التى أعلى المنزل فى مستوى الشمس ، ثم تسدل الستائر وتغلق الخصاص الأبيض . وفى لحظة تختفى النافذة فى حدقة عين الطائر الوهمى !

وإذا كان الشعر تجسيداً للموت فهو من باب أولى تجسيد للحياة نفسها ؛ إذ أننا لا نستطيع أن نتخيل الموت بدون حياة ، ولا الحياة بدون

موت ، . تلك هى الفكرة السائدة فى قصائد إيف بونفوى الذى يجمع بين حركتى الموت والحياة فى توليفة درامية خصبة ، فهو كفيلسوف يدين بالكثير لهيجل الذى أوحى إليه بأن لكل حقيقة نقيضها . وكناقد كتب أحسن بحث حتى الآن عن بودلير ، وكشاعر معاصر جمع لأول مرة بين النقيضين كما نجد فى قوله : «هنا الليل الساحر الأمين ، صديق المجرم الوفى» ، فهو يمزج بين الإجرام والوفاء فى صورة جدلية . وشعره بصفة عامة لا يفرق بين الأمل واليأس ، وبين النور والظلام ؛ فهذه كلها أشياء بمثابة وجهى العملة الواحدة . والشعر فى بحثه عن الحياة يفترض وجود الموت ، فتلك لا تتناقض هى وذاك وهكذا . ولعل هذا هو السبب فى الغموض الذى يسرى فى قصائد بونفوى ؛ إذ يصعب على القارئ أن يعثر على تحديدات واضحة تصنف الأشياء إلى أنماط مستقلة يسهل التعرف عليها : ففى ديوانه الأول «الحركة والسكون» يتسبب المزج بين الحقائق التقليدية فى خلق لغة جديدة لا تقدم للقارئ حلولاً جاهزة تكمن فقط فى لونى الأبيض والأسود ؛ ولكنها تتردد بين كل درجات الألوان وظلال المعانى ؛ مما يمنح شعره خصباً دراميا مرموقاً .

والشعر الأصيل — فى نظر بونفوى — هو ما يربط بين الوعى والعدم ؛ وبذلك تتصل حياة الإنسان سواء على هذه الأرض أو فى الحياة الأخرى ؛ فلا يخاف الإنسان الموت ولا يهاب الحياة فى الوقت نفسه . إن الحياة محتملة طالما أن الإنسان يشعر بأنها صديقته ؛ قد يحدث سوء تفاهم بينه وبينها ، ولكن سوء التفاهم لا يمكن أن يتحول إلى عداء أو تجاهل .

وحدود الحياة تمتد خارج نطاق الموت واليأس . ويؤكد بونفوى فى ديوانه الثانى « صحراء الأمس الظالمة » أن الشعر رحلة معاناة فى قلب الظلام ، وعلى الشاعر أن يعود منها وبين سطوره وأبياته نور جديد يساعد الإنسان على مواصلة المسير فى الاتجاه الصحيح . ولا شك فإن عنصر الدراما الذى يحتوى عليه الشعر هو خير أداة لتجسيد معاناة الإنسان من أجل الحصول على الضوء الهادى بعيداً عن الطرق المسدودة والمتاهات الجانبية .

أما باقى شعراء فرنسا فيتخذون من قصائدهم أدوات للبحث عن مغزى العلاقة بين الإنسان والكون : فنجد كلود فيجى فى ديوانه « الصيف الهندى » يؤكد إمكان العودة من المنفى على سبيل تأكيد ضرورة الإرادة الإنسانية وإثبات وجودها . وهو يستغل عنصر الغموض ليجسد مفهومه للمنفى ، وعنصر الجمال ليبلور حبه للحياة ، فالحياة هى ذلك الوميض الباهر الذى يلمع لمدة لحظات صيفاً فى الهند ، ويجمع بين شعاع الشمس ولسعة البرد ، وبين روعة الواقع وتهديد المستقبل ؛ أما الشاعر فيليب جاكوتيه فيرى أن الوظيفة الوحيدة للشعر هى التعبير عن الأحاسيس والأشياء التى تعجز جميع الأدوات الفنية والفكرية الأخرى عن التعبير عنها ؛ فالشعر لمسة ضوء من حنايا الشفق ، بريق النشوة فى لحظة من الزمن ، نسيج الأحلام التى تشكل المستقبل . وبالنسبة للشاعر جاك دوبان فالقصيدة تفاعل كيميائى بين الكلمات ، وحلبة تلتقى فيها الصور الغريبة والجديدة حيث يمكن للغة أن تصل إلى أقوى إمكاناتها التعبيرية التى تشحن الكلمة بطاقة متفجرة من المعانى التى تعزف الألحان المحلية

والتى يمكن للعالم كله أن يتذوقها ، ثم تنطلق كنهر هادر لتصب فى النجوم والكواكب ، وتحتوى الكون كله فى وحدة باهرة !

ويتميز الشعر المعاصر بظاهرة لم تتوافر للشعر الفرنسى من قبل ! فهناك شعراء غير فرنسيين يعيشون فى قارات أخرى ، ولكنهم يتحدثون بالفرنسية استطاعوا أن يغزوا الشعر الفرنسى المعاصر فى عقر داره وأن يضيفوا كثيراً إلى تقاليده ؛ إذ أثبتت المستعمرات الفرنسية السابقة أن التخلف الحضارى الذى أصابها لم يكن ليقف عقبة فى أن يرتقى الشاعر غير الفرنسى إلى مستوى الشاعر الفرنسى إن لم يتفوق عليه ! من هؤلاء الشعراء ليوبولد سنجور رئيس دولة السنغال ، وإيمى سيزير الذى يعيش فى جزر المارتينيك . كان فضل هؤلاء الشعراء متمثلاً فى إثراء الشعر الفرنسى بروح جديدة ولغة خصبة كانت بمثابة الدماء الجديدة فى الشرايين المنهكة ، فقد تأثر هؤلاء الشعراء الأجانب بحضارات مختلفة وروافد ثقافية متعددة أدت إلى إيجاد إيقاعات مستحدثة وصور شعرية جديدة ؛ لكن النقاد الأكاديميين أخذوا على هذا الشعر الوافد بدائيته وعنفه وصراحته وميله إلى تحطيم كل التقاليد ، ونسوا بذلك روعته العفوية وانطلاقه إلى آفاق لم يستطع الشعر الفرنسى البحت أن يبلغها وحده !

ولعل أعظم شاعرين يمكن أن يمثلا هذا الشعر الجديد إنما هما : كاتب ياسين من الجزائر وإدوار جليسان من المارتينيك : فالخطوط الرئيسية التى تشكل شعرهما تتمثل فى المعاناة المريرة التى مرت بها شعوبهما : فبينما يتحدث شعراء فرنسا عن الوجود والعدم واليأس وكل النغمات التى تدل

على التخمة الفكرية والرفاهية الأدبية– نجد (كاتب ياسين) وإدوار جليسان يتحدثان عن مجرد الحق الأولى فى الحياة التى أنكرها عليهما المستعمرون ! من هنا كانت المسرحية الناضجة التى ألفها كاتب ياسين بعنوان «الجثة المحاصرة» وفيها جسّد كفاح الشعب الجزائرى من أجل الحصول على الكرامة والكبرياء اللتين هما فى النهاية كرامة وكبرياء الإنسان فى كل زمان ومكان ، وهو نفس الاتجاه الذى نجده فى دواوين إدوار جليسان : «الإنديز» ، و«حقل من الجزائر» ، و«الأرض القلقة» و«شمس الوعى» و«الملح الأسود» . وقد حصل على جائزة ريندو الأدبية عام ١٩٥٩ عن روايته العظيمة «الحصاد» التى يستخدم فيها كل مهاراته الشعرية فى بلورة المتناقضات التاريخية والثقافية والفكرية والحضارية التى تحتوى عليها بلاده ، ومازال أهله يحنون إلى أفريقيا أمهم الأولى هرباً من ذكريات الرق والعبودية وبحثاً عن الجمال الأصيل الذى يشاهدونه فى بلادهم ، ولكنهم عاجزون عن تذوقه بفعل رواسب الماضى الأليم .

وعموماً فإن الشعر الفرنسى المعاصر يتميز بنغمة تضع الاعتبارات الإنسانية فى المقام الأول ؛ وتضاعف من وعى الإنسان بعصره وعالمه وكونه ، وهذه الأمانة الفكرية تحتم على الشعراء الفرنسيين أن يتجنبوا الأفكار الصارخة ، وأن يلتزموا بالضرورات الدرامية والحتميات الجمالية ؛ فالشكل الفنى للقصيدة خير أداة تساعد الإنسان على أن يتغير من الداخل دون ضغط أو وعظ أو إرشاد . وإذا اهتم الشعراء بهذا المفهوم الفنى الجمالى

الرحب فلا غرو إذا تحول الشعر إلى تجسيد حى لمعنى الخلاص الإنسانى على حد قول الشاعر الشاب جاك شاربييه الذى يؤكد أن روعة الإنسان تكمن فى أنه يعيش برغم كل العقبات والضغوط ؛ فالحياة نفسها تستحق أن يحياها الإنسان ، وعلى الشعر أن يجسد معناها ، ويبلوره بصفة مستمرة ومتجددة .

٨

المسرح الفرنسى

إن من يتصدى لدراسة المسرح الفرنسى المعاصر محاولا تحديد ملامحه الرئيسية وتياراته المختلفة - سيجد ظاهرة ربما لا توجد فى أى مسرح أوربى معاصر ، وهى أن اتجاهاته لا تتمثل فى كل كاتب مسرحى على حدة ولا فى مجموعات معينة من الكتاب ، ولكنها تتمثل فى ظهور زوجى لكاتبين يمثلان تيارا فكريا وفنيا واحدا : فالتيار الأخلاقى يتمثل فى زوجى أنوى وسالاكروا ؛ والمذهب الوجودى يتجسد فى زوجى سارتر وكامى ؛ والاتجاه العبثى يتبلور فى زوجى بيكيت وأونيسكو. وبالطبع فهناك كتاب آخرون من أمثال مارسيل آميه ، وأندريه باسك ، وجان جينيه ، وآرتور آداموف ، وآرابال ، وجان جيرودو ، وكلوديل ، وساشا جيترى ، ومدام سيمون ، وموريس روستان ، وأندريه روسين ، وجورج نيفو ، وأندريه

أوبيه ، ومارسيل أشورد ؛ ولكن معظم هؤلاء الكتاب ينضوى تحت الاتجاهات التى تتمثل فى المسرحيات التى كتبها أنوى وسالاكروا ، وسارتر وكامى ، وبيكيت وأونيسكو من مطالع الثلاثينيات حتى السبعينيات الحالية .

تصدر المسرح الفرنسى المسرح الأوربى بصفة عامة ابتداء من جان جيرودو حتى بيكيت وأونيسكو. وترجع أصالة هذا المسرح إلى أنه لم يحاول تقديم حلول جاهزة لمشكلات مؤقتة ، أو التبرع بإجابات مطمئنة على استفسارات بدأت مع مطلع التفكير الإنسانى ، وأيضا لم يحاول تملق مزاج المتفرج العادى الذى غالبا ما يهدف إلى التسلية فقط ، بل حرص معظم الكتاب على البحث عن التجديد فى الشكل ، والنظر إلى الأفكار التقليدية من وجهة نظر معاصرة ومستحدثة فى محاولة لفهم روح العصر ، حتى المسرحيات التى تعالج مضامين تاريخية تهدف جادة إلى تجسيد المضمون التاريخى فى ضوء المفهوم العصرى للقضية المطروحة من خلال المسرحية . وقد عقد الناقد روبرت بريستون مقارنة بين المسرح الفرنسى والمسرح الأمريكى فى الخمسينيات من هذا القرن فقال : إن المسرح الأمريكى يبحث عن مكان الإنسان داخل حدود هذا العالم على حين أن المسرح الفرنسى يحاول تمزيق هذه الحدود والانطلاق خارج نطاقها ! وإذاكان المسرح الأمريكى يحاول أحيانا تقديم حلول سريعة تمنح المتفرج فرصة محدودة للإحساس بالأمن والاستقرار والتناغم والسعادة فى هذا العالم فإن المسرح الفرنسى يتخذ من الوضع الإنسانى قاعدة للانطلاق إلى

الفكر الميتافيزيقى الرحب ؛ وأيضاً فإن المسرح الأمريكى يلقى الأضواء على التوافق والثقة بين البشر ، لكن المسرح الفرنسى يؤكد التناقضات والعزلة والسلبية التى تفقد الوجود الإنسانى كثيراً من معناه !

ويؤمن جان أنوى بأن المسرح هو البوتقة التى تنصهر فيها متناقضات النفس البشرية وآلامها ؛ وتنقذ الإنسان من الهوة الفاصلة بين الواقع والمثال ، وبين الألم والأمل ، وبين الإحباط والطموح ؛ فالمسرح نوع من الدفاع عن الإنسان المحبوس فى سجن المجتمع المعاصر بكل قيوده ورواسبه وآلامه ! وهذا الدفاع ليس مجرد الهروب من السجن ولكنه مواجهة الحقيقة فى أشد صورها ضراوة . ونفس المضمون نجده تقريبا فى مسرح سالاكروا الذى يعتقد أن الإنسان لن يجد نفسه الحقيقية إلا من خلال الحقائق التى أغرم بالهروب منها مثل الألم والموت ثم الحياة نفسها ! إن رحلة البحث عن الذات ليست مجرد شعار أو نزهة حالمة ، ولكنها رحلة زاخرة بالآلام والصراعات والمخاطر التى ربما أدت إلى الضياع وفقدان المعنى ، وهذا المعنى لن يتأتى إلا عن طريق النظر إلى أعمال الإنسان عبر التاريخ فى ضوء الخلود الإنسانى نفسه ، وليس تحت ضغوط الطموح الفردى ، وعندئذ سوف يتحرر الإنسان من سجن الذات الذى وضع نفسه بنفسه فيه ، ومنذ ذلك الحين ظل يصرخ طالبا الحرية على حين يوحى إليه عقله الباطن ، بألا حياة له خارج أسوار هذا السجن !

بدأت الإنجازات المسرحية لكل من أنوى وسالاكروا فى أواخر العشرينيات من هذا القرن بمساعدة مخرجين صمموا على منح المسرح

الفرنسى شخصيته المميزة من خلال مزج الفن بالفكر فى شكل درامى لا يقبل الانفصال ؛ فقد تبنى المخرج شارل دولين سالاكروا ومن بعده لونجابو الذى أخرج له أولى مسرحياته الناجحة « الأرض المستديرة » . وأيضا فقد أخرج لونجابو لأنوى عام ١٩٣٠ مسرحية « السمور الأبيض » . ثم ذاعت شهرة أنوى عندما أخرج له المخرج الكبير بيتوف مسرحية « مسافر بلا متاع » عام ١٩٣٦ . ولا يعد مسرح أنوى وسالاكروا مجرد اجترار لتقاليد الماضى فى الفكر الفلسفى والفن الدرامى ، ولكنه يتخذ من الحياة المعاصرة فى القرن العشرين مادة حية وخصبة لينفذ منها إلى قلوب الجماهير ، حتى فى المسرحيات التاريخية نجد أن التاريخ لا يروى كهدف فى ذاته ، ولكنه ينبض حيا فوق المسرح بسبب الانعكاسات التى تسقط على الحياة المعاصرة ، فيراها الجمهور فى ضوء جديد ، وفى الوقت نفسه تبدو الحياة كوحدة عضوية دون انفصال مفتعل بين الماضى والحاضر .

ولا يعنى هذا أن أنوى فى مسرحه صورة طبق الأصل من سالاكروا ، فالفن بطبيعته لا يحتمل التكرار والتشابه ، وربما كان التشابه بينهما راجعا إلى تأثير روح العصر على كل منهما بحكم أنهما أبناء جيل واحد . أما مسرح كل منهما فيملك المذاق الخاص به ؛ فإذا قارنا مسرحية سالاكروا « جسر أوربا » عام ١٩٢٥ بمسرحية أنوى « السمور الأبيض » عام ١٩٣٠ ، أو بمسرحية « إيزابيل » عام ١٩٣٢ فسنجد أن مسرحيات سالاكروا تقترب من الأسلوب السيريالى والبناء المسرحى الحديث الذى

يتخذ من شطحات اللاوعى والأحلام مادة وشكلا له للانطلاق بعيدا عن قيود الواقع المحدود ؛ لذلك تزخر مسرحياته بالفانتازيا والإسقاطات والانعكاسات داخل بناء درامى مرن يجمع بين الشعر الغنائى المرسل والمناقشات الجادة والجافة أحياناً حول معنى الحياة والحب ، على حين نجد أن المسرحيات الأولى لأنوى كانت على النقيض من ذلك ؛ فهى مسرحيات تحمل كثيراً من المرارة داخل حدود الواقع الأليم ؛ ومن هنا كان القالب الوحشى المتجهم الذى صبت فيه . وأنوى بصفة عامة يعتنى بالحتميات الدرامية والضرورات الفنية أكثر من سالاكروا ، لكن رسالة المسرح بالنسبة لهما واحدة تقريباً ؛ فهى تكمن فى كشف قناع الوهم عن الزيف الراسخ فى أعماق المجتمع .

وقد اتخذ أنوى وسالاكروا موقفا عدائيا من الرومانسية الهروبية لإيمانهما بأن لا شىء يخلق الإنسان العظيم سوى الألم العظيم ، أما اجترار الأوهام فلا يليق إلا بالسفهاء والسذج . فى مسرحية أنوى « المراجعات » يتحول الألم إلى ضوء كاشف يفضح الأعمال الشائنة ، والإحساسات الرخيصة ، والسلوك الذى لا معنى له . وقد ركز كل من أنوى وسالاكروا على المعنى الذى يحمله تداعى الزمن بالإضافة إلى رفض الموقف الرومانسى الهروبى . لذلك رفض كل منهما فكرة الحب الخالد سواء كان فى الخيال أو فى القلب أو فى الذكرى ؛ فالذكرى مثلا لا تعيد الحياة إلى الأشياء . وما مضى فقد مضى بلا عودة على الإطلاق . ولا يصدر عن الذكرى سوى اجترار الألم والندم على ما فات ؛ لأن الحياة ترفض العودة ولو لمدة

ثانية إلى الوراء : فنحن نذكر الماضى ولكننا لا نعيشه لاستحالة هذه المحاولة . وحتى إذا حاول الإنسان إعادة بناء أبعاد ماضية فهذا لا يعنى سوى تجميع أجزاء متناثرة هنا وهناك ، ولكنه لن يصل أبدا إلى الكيان الكامل الذى عاشه فى الماضى ؛ ومن هنا كانت السخرية المريرة التى تحيط بالشخصيات التى حاولت العودة إلى الماضى فى مسرحية « اليأس » وأيضا فى مسرحية « مجهول آراس ».

أما بالنسبة لمسرح سارتر وكامى فعلى الرغم من اعتناقهما الفلسفة الوجودية – فإنها لم تطغ على مسرحياتهما بحيث تحليلها إلى مجرد منشورات وخطب وأفكار تتناثر هنا وهناك من أفواه الشخصيات. صحيح أن رحلة بحث الإنسان عن ذاته اتخذت أبعاداً فلسفية ، ولكن الشكل المسرحى الذى عبرت به عن نفسها من خلاله كان تكويناً دراميا وفنيا . وقد حاول كل من سارتر وكامى خلق نوع جديد من المسرح يضيفان به تقاليد جديدة إلى تلك التى أنجزها أنوى وسالاكروا قبلهما ؛ فالمسرح عند سارتر وكامى يجسد الحياة ويجعلها تنبض أمام الجمهور على حين تقتصر مهمة الفلسفة على وضع هذه الحياة فى قوالب فكرية مجردة . وتزخر المسرحيات بالأحداث والمواقف المتلاحقة . حتى الحوار – برغم أنه يزخر بالخلفية الفلسفية الوجودية – يحاول الالتحام الدرامى بالأحداث ودفعها إلى نهايتها المحتمة . ومن السهل ملاحظة التحام الفكر بالفن فى المسرحيات سواء تلك التى اتخذت الشكل التاريخى مثل مسرحية سارتر « الشيطان والرحمن » ، أو الطابع الرمزى كما فى مسرحية كامى «حالة حصار» ، أو

المنهج الأخلاقى التعليمى مثل مسرحية سارتر «الأيدى القذرة»، ومسرحية كامى «سوء تفاهم»، أو الأسلوب الذى يعتمد على تسلسل الحوار وتتابع المناقشات كما فى مسرحية سارتر «جلسة سرية»، ومسرحية كامى «العادلون»؛ ففى مثل هذه الأعمال لا يفكر المتفرجون ببرود ولامبالاة، ولكنهم يترقبون الأحداث القادمة ويخمنون الإجابات المتوقعة على الأسئلة المطروحة بشغف بل بقلق فى بعض الأحيان. ويرجع هذا إلى أن سارتر وكامى اعتمدا على الشكل الدرامى فى إثارة أحاسيس المتفرج أكثر من اعتمادهما على المنهج الفلسفى فى تقليب أفكاره وإعادة صياغتها؛ فالفلسفة بطبيعتها تعتمد على الفكر البارد على حين يحتاج المسرح إلى لمسة من الإحساس الساخن.

لكن الفلسفة كانت ذات وظيفة درامية أخرى خلف الأحداث والمواقف. تبدو مسرحية «كاليجولا» لكامى لأول وهلة كما لو كانت سلسلة من الأعمال الإجرامية والتعسفية لمجنون تحكم فى مقادير إمبراطورية هائلة؛ مما جعل النقاد يتهمون المسرحية بالجنوح المبالغ فيه تجاه الميلودراما، أما الناقد المتأنى الذى يستوعب فلسفة كامى فسيجد أن هذه الأعمال والأحداث لم تكن بدون مبرر فلسفى وفكرى خلفها. ولعل خطأ كامى الأساسى يكمن فى أنه نسى إبراز التبرير الدرامى بجانب التبرير الفلسفى، ومن هنا كانت الصبغة الميلودرامية التى جعلت المسرحية تبدو أمام المتفرج العادى وكأنها سلسلة من الجريمة والطغيان والجنون، وهذا ليس خطأ المتفرج بقدر ما هو خطأ كامى: فيقول الناقد جيرمان برى فى

كتابه «ألبير كامى» : إن كامى وضع أبطاله داخل تجربة العدم التى تمنحهم الوعى الحاد بالحياة دون أمل كاذب فى بلوغها الكمال . وفى مسرحية «كاليجولا» يعيش شيريا داخل الحقيقة بدون أمل ومن غير وهم ، إنه يميز نظام الوجود الإنسانى المتصل فى ذلك العالم الذى تبدو فيه حقائق الطبيعة البشرية مجرد تجارب معاشة وليست حتميات مسيطرة .

وبالرغم من التشابه فى النظرة الفلسفية والرؤية المسرحية فإن سارتر وكامى يختلفان أشد الاختلاف على المستوى الدرامى الجمالى : فعند سارتر يقترب البناء الدرامى كثيراً من الواقعية أو الطبيعية التقليدية كما يقول الناقد إيريك بنتلى . ومسرحية «جلسة سرية» ليست إلا نموذجاً مجسداً لقطاعات المجتمع المتمثلة فى السيدة المستهترة ، والرجل الذى يقود صديقه إلى الجريمة . . . إلخ من هذه الأنماط الاجتماعية التقليدية ، أما كامى فى مسرحية «سوء تفاهم» مثلا فإنه يبتكر البناء الخاص بمضمونه الفكرى بعيداً عن المواصفات المسبقة للشكل المسرحى ؛ فيقوم كامى بتجريد المواقف والأحداث من كل الزوائد والنتوءات التى يمكن أن تشتت تركيزَ المتفرج ، وأن تفسد متعته الجمالية ؛ كذلك يحذف كامى كل ما هو مألوف وتافه من لغة الحوار ، لكن هذا أدى إلى منزلق خطير وهو أن كل شخصيات كامى أصبحت تتكلم نفس اللغة بصرف النظر عن اختلاف وتعدد مستوياتها الفكرية والثقافية والاجتماعية على حين استفاد سارتر من الواقعية النقدية التقليدية فى الالتزام بالمستويات الدرامية

للشخصيات ، ومع هذا كانت إضافات كامى إلى التقاليد الدرامية أكثر خصباً من إنجازات سارتر فى هذا المجال .

أما صامويل بيكيت فيعد المهندس الأول للبناء المسرحى الجديد بالرغم من وجود إنجازات أخرى لجان جينيه ، وآداموف ، وأونيسكو ، وآرابال . عندما عرضت مسرحيته «فى انتظار جودو» فى موسم ١٩٥٢ – ١٩٥٣ أجمع النقاد على أنها المسرحية التى طال انتظارهم لها ؛ فقد أوجدت شكلاً جديداً كل الجدة فى التعبير الدرامى ؛ مما يجعلها نقطة تحول بارزة فى تاريخ المسرح الفرنسى المعاصر ؛ إذ تبدو المسرحية خارجة تماماً عن نطاق المدرسة الطبيعية والميتافيزيقية على حد سواء ، وفى الوقت نفسه استطاعت أن تجنب المسرح الطابع القصصى والإيديولوجى الذى سيطر من قبل على مسرحيات سالاكروا ، وأنوى ، وسارتر ، وكامى ؛ كما أن هذه المسرحية لم تلجأ إلى التجريد الذى استخدمه كامى من قبل فى محاولة للتركيز على أفكاره الفلسفية ، بل وضعت الدراما نصب أعينها ؛ لذلك يصعب تصنيفها تحت مدرسة محددة أو مذهب معين . وقد وصف بعض النقاد «فى انتظار جودو» على أنها مسرحية رمزية ، وهذا صحيح إلى حد ما ؛ ولكن المسرحية لا تعتمد على المذهب الرمزى بشكله التقليدى . وهذا وضع طبيعى بالنسبة لكل الأعمال الطليعية الرائدة فى مجالها ؛ فهى بطبيعتها ترفض الخضوع لأى تقنين أو تصنيف ؛ فالفن الرائد يفرض نفسه دائما على النقد وليس العكس .

ولعل أروع إنجاز فى «فى انتظار جودو» أنها مزجت التراجيديا بالكوميديا بالرمزية ؛ واحتوت فى الوقت نفسه كل الأفكار، والإيحاءات ، والمعانى ، والأحاسيس الممكنة . بهذا بدأت مدرسة جديدة فى المسرح المعاصر عرفت بمدرسة العبث ؛ وأصبحت مهمة المسرح تجسيد هذا العبث وبلورته حتى يمكن الجمهور أن يتجنبه فى حياته اليومية . وقد ساد هذا الاتجاه كل مسرحيات بيكيت فيما بعد وخاصة فى «نهاية اللعبة» و «فصل بدون كلام» و «آخر شريط تسجيل لكراب» و «مسرحية» . لكن يظل إنجازه الكبير محصوراً فى مسرحية «فى انتظار جودو» ، لأن هذه المسرحيات لم تضف الكثير إلى تلك المسرحية الرائدة ، بل إنها لم تصل إلى تكامل بنائها وفوريتها الدرامية .

ويأتى يوجين أونيسكو ليضيف الكثير إلى اتجاه العبث فى المسرح الفرنسى المعاصر على الرغم من أن اللغة فى مسرحياته عبارة عن حوار مباشر وواقعى ، فإن أعماله تعد طليعية من ناحية أنها تفتقر إلى الشخصيات التقليدية ، وتمزج الفارص بالتراجيديا أو بالميتافيزيقا ، وأحياناً تعد بمثابة أعمال لا مسرحية على الإطلاق . ومن ثم فإن الحوار الذى يبدو واقعياً لأول وهلة له أبعاد وخلفيات متعددة ؛ لابد من استيعابها وإلا فسيبدو الحوار غير ذى معنى . إن الطابع الثورى لمسرحيات أونيسكو يرفض التسلسل التقليدى للحوار ، والمفهوم العادى لتطوير الشخصيات ، وينطلق إلى عالم الفانتازيا لإسقاط أضواء جديدة على عالمنا التقليدى ، وفى هذا المجال يستغل أونيسكو كل الحيل الدرامية

الممكنة ، والتفسيرات السيكلوجية للعقل الباطن والأحلام . وبرغم كل هذه الضجة العبثية فإن هناك التزاماً واضحاً بالإنسان والمجتمع ومحاولة النهوض بهما بأسلوب غير مباشر كما فى مسرحيات «أميدى». و «المغنية الصلعاء» و «الكراسى» ، و «الخرتيت» ، و «الدرس» ، و «قاتل بلا أجر» ، و «المستقبل فى البيض» و «المستأجر الجديد» ؛ فهى تؤكد الصلة العضوية بين المسرح والحياة ؛ فالفن بصفة عامة إنما هو إعادة تشكيل لحياتنا المضطربة المرهقة حتى تبدو أروع وأجمل .

٩

الرواية الفرنسية

يحدد الناقد الفرنسى هنرى بيير معالم الرواية الفرنسية المعاصرة فيقول : إنها كانت المحصلة الطبيعية للتطورات التى طرأت على الرواية الفرنسية فى التسعين سنة الماضية ؛ فقد سجل المرصد الأدبى فى تلك الفترة ازدهاراً وأفولاً للرواية الفرنسية ترددا ما بين ثلاث وأربع مرات، وقد بدأت هذه الظاهرة عندما ازدهرت المدرسة الرمزية على يدى كل من أناتول فرانس وبيير لوتى ، لكن لم تلبث هذه المدرسة أن اندثرت عندما دخل الميدان بول بورجيه ورومان رولان اللذان حولا الرواية إلى منبر للوعظ الاجتماعى والأفكار المجردة ، ثم تحولت الرواية إلى سيرة ذاتية يكتبها المراهقون الذين أغرموا بتقليد كل من أندريه جيد ، وجوليان جرين . وجان كوكتو وغيرهم من الروائيين الذين أرسوا دعائم الرواية

الفرنسية المعاصرة . وبعد هذا الجيل دخل الميدان الروائى الفلاسفة من أمثال جان بول سارتر ، وألبير كامى ، وسيمون دى بوفوار محاولين التعبير عن فلسفتهم الوجودية من خلال الشخصيات والمواقف التى تحتويها رواياتهم . هكذا نجد أن الازدهار كان يتبع الأفول فى ميدان الرواية ؛ مما يدل على قدرتها على مواكبة الحياة بكل ازدهارها وأفولها . وفى منتصف الخمسينيات ظن النقاد أن الرواية الفرنسية دخلت طريقاً مسدوداً بعد المستويات التى بلغها بيرنانوس وسيلين وجيونو ومالرو ؛ لكنهم لم يدركوا أن الفن الأصيل لا يمكن أن يندثر بهذه البساطة ، ولابد أن يبحث لنفسه عن قنوات ومنابع جديدة يجدد بها مسيرته وتطوره .

يصعب على الناقد أن يضع الرواية الفرنسية تحت بند مدرسة محددة أو اتجاه معين ؛ فهى تجمع كل الاتجاهات والمتناقضات التى لم تكن تخطر على بال النقاد الذين أغرموا بالتقنين والتصنيف . وهذا ليس وضعاً شاذاً ؛ لأن الحياة الحديثة قد بلغت حداً بعيداً من التناقض والتعقيد فى الوقت الذى تشكل فيه هذه الحياة المنبع الذى تستمد منه الرواية مضمونها ، ولا تختلف الرواية الفرنسية المعاصرة ومثيلتها الإنجليزية التى كتبها الجيل الثائر فى أعقاب الحرب العالمية الثانية ، أو الرواية الأمريكية فى تجسيد حيرة الإنسان أمام القيم التقليدية التى أدت إلى اشتعال هذه الحرب المدمرة وترك الإنسان بلا طريق واضح يؤدى إلى تحقيق وجوده وإيجاد معناه ، وقد أدرك الروائيون المحدثون فى فرنسا هذا التشابه ؛ لذلك حاولوا إثبات شخصيتهم المستقلة بتوضيح التنظير الأدبى والنقدى الكامن

وراء رواياتهم المتعددة حتى يسهلوا للنقاد مهمة إبراز المعالم الرئيسية المميزة للرواية الفرنسية المعاصرة ، والفلسفة الإنسانية التى تحرك الشخصيات وتبلور المواقف .

وعلى الرغم من أنه من الصعب إطلاق اصطلاح المدرسة على الرواية الفرنسية المعاصرة لتعدد اتجاهاتها وتناقض تياراتها ، فإن جمهور النقاد والقراء أغرم بهذا الاصطلاح على سبيل التبسيط ، وأبدى كثير من الروائيين المعاصرين ميلهم إلى اعتبارهم مدرسة قائمة بذاتها عن طريق التأكيد على الفوارق الفكرية والفنية بينهم وبين الجيل الذى سبقهم ، حتى لا يراهم الناس كما لو كانوا مجرد مقلدين للجيل السابق . وهذا وضع طبيعى لكل جيل جديد يريد أن يلفت الانتباه إليه بأنه جاء بشىء جديد لم يألفه الناس من قبل ، وأحياناً يبلغ التطرف بهذا الجيل إلى أن يخالف الجيل السابق لمجرد الاختلاف وإثبات الذات دون أسباب موضوعية .

وفى يوليو عام ١٩٥٨ خصصت المجلة الأدبية المعروفة باسم « الروح العصرية » عدداً خاصاً عن « الرواية الجديدة » حددت فيه رواد هذه الموجة الذين كانت أعمارهم فى ذلك الوقت تتردد بين الخامسة والعشرين والستين ، وهم كالآتى : صامويل بيكيت ، وميشيل بوتور ، وجان كايرول ، ومارجريت دورا ، وجان لاجرويه ، وروبير بنجيه ، وألان روب – جرييه ، وناتالى ساروت ، وكلود سيمون ، وكاتب ياسين ، وفرانسوا دى لينجيرى ، ونويل لوريو ، وكريستين رويشيفور ، وفرانسوا ماليه جوريه ، وروجيه نيمييه ، وروجيه فاياند ، ورومان جارى ،

وفيليسيان مارسو ، وأندريه جورز ، وجاك هاوليت ، وبرنار ينجو ، وبرتران بوارو ديلبتش ، وفيليب سولار ؛ ولم تنس الصهيونية أن تدلى بدلوها كعادتها فى كل شيء ، فقامت بتشجيع كاتب يهودى يدعى شفارتز بارت بأن يكتب روايات وملاحم عن العذاب الذى لقيه اليهود عبر التاريخ ، وأحاطته بهالة ضخمة من الدعاية لدرجة تكاد تطغى على أكبر الروائيين الفرنسيين المعاصرين . وإمعاناً فى الدعاية اتخذ لنفسه اسماً مستعاراً يتميز بالغرابة وهو « لى سليزيو » حتى يثير الدهشة والتساؤل ، ومن ثم يلفت الانتباه إلى أعماله . أبرز لى سليزيو دور الأجناس الأخرى فى اضطهاد اليهود فى كل رواياته ، ولكنه لم يستطع أن يمس العرب بكلمة واحدة ؛ لأنهم الشعب الوحيد الذى تعامل هو واليهود وأكرم ضيافتهم . ومع ذلك لم يلقوا منهم سوى الجحود والغدر والعدوان والتشريد ، وبالطبع فإن المقصود من روايات لى سليزيو هو التأثير على الرأى العام فى أوربا الغربية واستمالته نحو المزيد من التأييد لإسرائيل عن طريق طمس كل الحقائق المرتبطة بالجانب الآخر من المشكلة . أى الجانب العربى ؛ فالصهيونية تعلم جيداً أنه لو عرف العالم كل الحقائق المرتبطة بقضية فلسطين لخسرت إسرائيل الكثير من المؤيدين الذين استطاعت التغرير بهم .

لا يمكن الناقد أن يصدر من الأحكام العامة ما يسرى على كل كتاب الرواية الجديدة فى فرنسا ، فما زالت الاتجاهات الفردية سائدة إلى حد بعيد ، بل إن بعض الروائيين يطلع على أعمال الآخرين لا لكى

يستفيد أو يتأثر ، ولكن لكى يخالف ويعارض ! والرواية الفرنسية بالذات تعتمد فى تطورها على ظاهرة اللاإنتماء إلى الجيل السابق أو المعاصر أكثر من الاعتماد على الإرتباط بمدرسة موحدة ، وهذا على النقيض من الرواية الإنجليزية والأمريكية ، وقد أدت هذه الظاهرة إلى بروز الرائد الذى يميز فترة بأكملها ، ويفرض ظله على كل معاصريه مهما حاولوا التخلص من أثره . ومن ثم فهو يؤسس ما يشبه المدرسة الجديدة ؛ ولكن هذه المدرسة لا تتكامل فى وحدتها ؛ لأن كل تلاميذها من المشاغبين والمناوئين الذين يبذلون أقصى ما فى وسعهم للخروج عن طاعتها إلى أن يبرز رائد جديد منهم وهكذا ؛ لذلك سميت فترة العشرينيات بعصر « بروست » وفترة الثلاثينيات بعصر « مالرو » وهكذا .

لكن يظل من الصعب التنبؤ بمن سيفرض ظله على عصره من الروائيين الحاليين : قد يكون ميشيل بوتور ، أو كلود سيمون ، أو كلود أولييه ، أو ألان روب – جرييه ، أو ناتالى ساروت ؛ فالعين المعاصرة غالباً ما تعجز عن الإحاطة بكل جوانب العصر واحتمالاته ؛ مما يجعل كل هذه التنبؤات من باب الاجتهادات بل التخمينات ؛ فالجميع مشغولون بتحطيم الأصنام القديمة لإقامة التماثيل الجديدة . ومن الطبيعى أن يغرم الجيل الأصغر بإزالة الهالة المحيطة بفلوبير وبلزاك وزولا وإبراز كتاب آخرين لم يتركوا بصماتهم واضحة على الرواية الفرنسية من أمثال بنجامين كونستان وريمون راديجو اللذين تميزت رواياتهما باتباع القوالب الكلاسيكية الضيقة وأسلوب السخرية الساذجة ، لكن يظل ستندال

الصنم الشامخ الذى لم يستطع أى روائى أن يمسه من قريب أو بعيد ، سواء من الروائيين اليساريين من أمثال روجيه فاياند ، وكلود روى . وجان جيونو ، أو من النقاد اليمينيين من أمثال بول بورجيه ، وجاك بولنجيه ؛ وموريس باروبش .

وبالنسبة للتأثير الذى مارسه ستندال على الرواية الفرنسية المعاصر فقد كان تأثيراً سيئــاً نظراً لاختلاف العصر والروح . كانت الطاقة الرومانسية فى رواياته واضحة للغاية ولم يجد من شطحاتها البعيدة سوى روح التهكم التى تهاجم أحلام القراء فى عقر دارهم ! من هنا كان التوازن البديع الذى امتازت به رواياته ، لكن عندما يقلد الروائيون المحدثون روح التهكم هذه بدون أن يكون لديهم الشحنة الانفعالية أو الطاقة الرومانسية التى تتفاعل هى وهذه الروح - فإن رواياتهم تتحول إلى مجرد تقليد شائه للمظهر الروائى عند ستندال ؛ لأنهم لم يتوغلوا فى حقيقة الجوهر للاستفادة منها فنياً . وخاصة أن هناك بديهية نقدية تؤكد عدم انفصال الشكل عن المضمون ، وهى بديهية لا يختلف حولها اثنان .

هذا عن تأثر الرواية الفرنسية المعاصرة بالتراث السابق . أما عن تأثرها بالإنجازات المعاصرة فيتمثل فى التأثير الوافد مع الرواية الأمريكية التى تتميز بالتوظيف الدرامى للغة بحيث تتحول الكلمات إلى إيقاعات متتابعة تتردد نبراتها بين الحدة والليونة . ويتضح هذا فى رواية «الحب الذى لا يعرف اللذة» لجان أورميسون . ورواية «جنة البله» التى كتبها الناقد الأدبى لجريدة «الموند» برتران بوارو ديلبتش . ورواية «إيقاع

متوسط السرعة » لمارجريت دورا ؛ فقد كتبت هذه الروايات بأسلوب درامى رصين يملك ناصية التحكم فى الإيقاع المتتابع للكلمات والفقرات . والسرعة اللاهثة للأحداث . وهى السرعة التى ميزت الرواية فى القرن الثامن عشر عندما كان الأبطال يلهثون وراء مغامراتهم النسائية . ثم ينتهى بهم الأمر إلى حبل المشنقة . وتدور رواية « جنة البله » مثلا حول اعترافات شاب يبدو عليه البله والغباء والبراءة ؛ ولذلك كتبت بضمير المتكلم . لكن الشاب يخفى خلف هذا القناع الظاهرى طموحاً مريرا لتحقيق ذاته . وتمضى الأحداث فيتسبب فى موت رجل آخر . ويحاكم بتهمة القتل . ويواجه القضاء والمحلفين بوقاحة منقطعة النظير . ثم يحكم عليه بالسجن خمس سنوات .

من الواضح أن الفكرة القديمة التى تنظر إلى الإنسان على أنه سجين هذا العالم قد عادت إلى الظهور مرة أخرى فى الرواية الفرنسية الجديدة . تحولت أوربا كلها إلى سجن كبير بفعل أهوال الحرب العالمية الثانية . وما زال هذا الإحساس يطارد كثيرا من الروائيين حتى يومنا هذا : منهم على سبيل المثال برنار بنجو الذى كتب رواية « السجين » التى يبلور فيها موقف الإنسان كمتهم برىء تجاه الكون !

ولم تتغير النظرة إلى المضامين التقليدية فحسب . بل هدفت إلى إيجاد الأشكال الروائية الجديدة التى تلائم روح العصر ؛ إذ تمثل رواية « إيقاع متوسط السرعة » لمارجريت دورا محاولة ناجحة لربط الشكل الروائى بالمركب الموسيقى . تقوم بها امرأة خبيرة فى الكتابة الروائية . وتتحول

الكلمات إلى متتابعات مصاحبة لإيقاعات دروس البيانو التى يتلقاها طفل لا تستطيع أمه أن تفهم كلمة واحدة مما يقوله . لكن بالرغم من عجزها عن الفهم فإن إيقاعات البيانو تسرى فى وجدانها وتؤثر فى تفكيرها بطريقة لا تشعر بها . ويحدث أن تقع عيناها على مشهد غريب : رجل يقتل امرأة فى أثناء ممارسة الحب معها . ثم ينهال على جثتها بقبلات مجنونة ومحمومة . فجأة تجد نفسها وكأنها تقمصت شخصية المرأة القتيل لدرجة أنها تتمنى أن تموت مثلها وأن تصل معها إلى حدود ما بعد الموت ! بعد ذلك تقابل الأم فى مقهى عام عاملاً يعمل فى مصنع . وعلى الرغم من الفارق الطبقى بينهما تتخيله الرجل الذى قتل المرأة التى كان يحبها . وتتمنى أن تمارس معه نفس الدور !

يظن القارئ أن الأحداث التى تقع أمام عينيه أحداث مادية ملموسة حتى يفاجأ بأنها تدور فقط مع تيار الشعور عند البطلة ؛ وبذلك يختلط عليه الأمر : هل هو حلم أو حقيقة ، واقع أو خيال ؟ تعمد مارجريت دورا إلى هذه الحيرة حتى تجعل القارئ يشعر بموقف الإنسان مجسداً وحيرته ملموسة فى مواجهة العالم ؛ وهى تدير الأحداث والمواقف والشخصيات بقلم روائية خبيرة تعرف أسرار حرفتها جيداً ؛ مما يجنبها الكثير من الإطناب والتطويل . ولعل العيب البارز فى روايات مارجريت دورا هو نفس العيب الذى يسيطر على معظم الروايات الفرنسية . ويتمثل هذا العيب فى الوعى الزائد بالصنعة الروائية والفلسفة الفكرية التى تغرى الروائيين بالتحكم المبالغ فيه فى شخصياتهم بحيث لا يتركونها تتحرك وتتكلم

وتتطور طبقاً لإرادتها الذاتية ، لذلك نشعر دائماً بشبح الروائى جاثماً فوق كل فقرة من فقرات الرواية . وأحياناً يتطور الأمر إلى التدخل الشخصى للروائى لكى يوجه المواقف والأحداث وجهة معينة تتفق مع فلسفته الفكرية . وبدون شك فإن فرويد ما زال يمارس تأثيره العميق على اتجاهات الرواية الفرنسية المعاصرة ، وخاصة فيما يتصل بعالم اللاوعى . وتنعكس تعقيدات الحياة الحديثة وتناقضاتها على العالم الداخلى للإنسان . لكن تأثيرها يختلف من شخص لآخر باختلاف البيئة والثقافة والطبقة والسن . . . إلخ . ومن هنا كانت المادة الخصبة التى ينهل منها الروائيون المحدثون والتى تجعل رواياتهم تتميز بالتفرد حتى لو كانت تنتمى إلى مدرسة محددة أو اتجاه معين .

وما زالت رواية الشطار تجد لها صدى فى نفوس القراء الفرنسيين ؛ فهى الرواية التى يجول فيها البطل من مكان لآخر فى جميع أنحاء البلاد لينقذ الملهوفين ، ويساعد الضعفاء ، ويبعث البسمة إلى الشفاه ! أى أنه الشاطر (حسن) يبعث مرة أخرى فى بلاد الغرب . ويتزعم هذا الاتجاه الروائى جان جيونو منذ نهاية الحرب العالمية الثانية ؛ فبعد أن سجن فى فرنسا اكتشف أن الحياة ليست بالجمال الذى عبر عنه فى رواياته السابقة والتى تصور الحياة فى أحضان الطبيعة مع الأشجار والحيوانات الناعسة ؛ فالحياة قاسية ولا تتأثر إلا بالأفعال الإيجابية التى يقوم بها الشطار دون خجل أو وجل . ثم جاء رومان جارى ليرسى تقاليد رواية الشطار الحديثة ، بل يهاجم روايات المذهب الوجودى ويعلن بصراحة : «أن

الرواية الجديدة لابد أن تكون رواية شطار وإلا فلن تكون رواية على الإطلاق . والمقصود هنا بهذا المفهوم ليس فقط المغامرات التى يقوم بها البطل ولكنه الإيقاع المنعش للأحداث ، والتتابع المتدفق للمواقف ، والانطلاق الحر للشخصيات . فكل هذا يمنح القارئ إحساساً بالبشر والتفاؤل . وهو إحساس ضرورى لإنسان هذا العصر الذى تدهم الكآبة كل جوانب حياته » !

ولا شك فى أن مؤلف رواية « جذور السماء » لا يستطيع أن يقدم لنا التفاؤل فقط ، بل إن المضمون الذى تحتويه مغامرات أبطاله ينطق بكثير من الجهامة والكآبة ، ولكن هذا لا يعيب رواياته ، بل يساعدها على تجنب البعد الواحد ، ويمكنها من الحصول على الصدق الفنى على قدم المساواة مع رواية « الغثيان » لسارتر ، ورواية « الغريب » لكامى . وتعالج هذه الروايات حيرة الإنسان المعاصر بأسلوب خاص بكل منها ، وينطبق نفس المنهج على روايات ناتالى ساروت الزاخرة باللمحات المعتمة ؛ والمضيئة : بالنثر والشعر ، وبالواقع الكئيب والخيال المنطلق ، وبالحركة والملل ؛ كما نجد فى رواية « القبة السماوية » على سبيل المثال . كذلك نجد فى روايات ألان روب — جرييه حبكة تقليدية مثيرة تجبر القارئ على أن يلهث وراء الأحداث على حين يقدم كل فلسفته الفكرية ونظرته المعاصرة إلى الكون من خلال هذه الحبكة .

ويضيق بنا المقام هنا للتعرض لكل الروائيين الفرنسيين المعاصرين ؛ ولكن ما يهمنا تسجيله فى هذه الدراسة السريعة هو أن اصطلاح « الرواية

الضد» أو «اللارواية» لا يعنى أن الرواية الفرنسية المعاصرة قد ثارت وقطعت صلتها تماماً بالتراث السابق ، ولكنه مجرد اصطلاح أغرم به الروائيون المحدثون لإثبات تفردهم وذاتيتهم ؛ لذلك يصرح ألان روب–جرييه فى مقال له بتاريخ ١٧ فبراير ١٩٦١ فى صحيفة «النيوستيتسمان» :

«لا يكتب الروائى من فراغ ، بل يجد نفسه واقفاً دائماً على القاعدة التى رسخت فى الماضى وإن كان يحاول أن يقيم بناء جديداً عليها ؛ فالإنسان هو الإنسان فى كل زمان ومكان برغم الظروف المتغيرة ؛ لذلك يفرض نفسه على الرواية الجديدة كما فرض نفسه على الرواية القديمة من قبل : إنه فى كل صفحة ، فى كل سطر ، فى كل كلمة ! هناك أشياء كثيرة تزخر بها الرواية ، ولكن الذى يراها هو الإنسان فقط وليس الروائى ، هو الذى يحلم ويتخيل ويفعل وينفعل ويملأ الزمان والمكان ؛ فالرواية ليست سوى تجربته فى الحياة بكل محدوديتها وعدم ثقتها فى العالم ، إنه إنسان العالم المعاصر يقوم بدور الراوى أيضاً» .

١٠

الشعر الإيطالى

كل من يحاول دراسة الشعر الإيطالى المعاصر سيواجه بسؤال يتحتم عليه أن يجد له إجابة مقنعة ، وهذا السؤال يصدر عن السبب الكامن وراء فشل الشعر الإيطالى فى إثارة اهتمام النقاد الأجانب ، فلا تخرج دائرة الاهتمام عن المتخصصين فى الأدب الإيطالى والذين يقومون بتدريسه فى مختلف جامعات العالم ، أما القارئ العادى فى أوربا وأمريكا بالذات فيكتفى بمعلوماته عن الرواية الإيطالية فقط ، ولعل الرواية والقصة القصيرة كانتا أحسن حظاً من الشعر والمسرح الإيطالى المعاصر ؛ لأن السينما استطاعت نقلها إلى مختلف أنحاء العالم وإثارة الاهتمام بهما لدى جمهرة عالمية من النظارة والقراء . وهناك حقيقة ذكرها عالم اللغويات إدوارد سابير فى كتاب « اللغة » عندما أكد أنه لا يمكن الفصل بين

عبقرية الأديب ولغته القومية التى يتخذ منها أداة للتعبير والشكل الفنى وأن أشياء جوهرية كثيرة تضيع فى أثناء عملية الترجمة ، ولعل هذه الحقيقة الفنية التى ذكرها سابير تفسر الأسباب الكامنة وراء فشل الشعر الإيطالى فى الحصول على الشعبية أو العالمية التى تليق بجفدة دانتى وبوكاتشيو . فإذا كان فى الإمكان ترجمة الرواية أو المسرحية دون أن تفقد الكثير ؛ لأن النثر لا يعتمد على موسيقى اللغة والإيقاعات الخاصة بها فالشعر يعتمد على الموسيقى كجزء عضوى متمم للمعنى العام للقصيدة ، وبالطبع فإن الموسيقى لا يمكن ترجمتها من لغة إلى أخرى ، ونظراً لأن اللغة الإيطالية ليس لها انتشار وعالمية اللغة الإنجليزية أو الفرنسية مثلاً — فقد حكم على الشعر الإيطالى أن يظل رهين داره ، وأن يهتم به فى الخارج المتخصصون فقط .

وإذا تتبعنا الدماء الجديدة التى سرت فى شرايين الشعر الإيطالى فى الخمسينيات والستينيات الماضية فسنجد أنها ليست بالقوة والحيوية والكثافة التى يحتاج إليها الشعر ؛ لكى يدخل مرحلة إحياء أصيلة وجديدة . يقول الناقد الإيطالى سيرجيو باسيفتشى : إنه من المستحيل إلقاء تبعة هذه المهمة على عاتق شاعر واحد مثل بيير باولو بازولينى الذى ولد عام ١٩٢٢ . صحيح أن إنجازات هذا الشاعر والمفكر أكبر من أن يتجاهلها أى ناقد بالمقياس العالمى ، لكن الشعر الإيطالى ما زال فى حاجة ماسة إلى مدرسة من أمثاله . اشتهر بازولينى عالمياً فى أعقاب الحرب العالمية الثانية ، ولم يقتصر نشاطه على قرض الشعر فقط ، بل قام بتغطية

مجالات أخرى مثل فقه اللغة والنقد الأدبى ، وإصدار دواوين شعرية تجمع قصائد لشعراء إيطاليين ينتمون إلى لهجات مختلفة ؛ وأيضاً كتب رواية طويلة عام ١٩٥٥ أثارت ضجة كبيرة بين القراء والنقاد على حد سواء . وقد صدرت هذه الرواية بعنوان «هذه الفتاة التى تعشق الحياة» وكتبها بازولينى بلهجة أبناء عاصمته روما ؛ ولم يزعن للغة الإيطالية الكلاسيكية حتى لا تفسد قوالبها التقليدية وقيودها الصارمة انطلاقته الشعرية وتلقائيته الدرامية . وقد استفاد بازولينى كثيراً من مقدرته الشعرية فى تكثيف مواقف روايته وبلورة شخصياتها بحيث ارتفعت لغة النثر التقريرية والسردية إلى مستوى لغة الشعر التجسيدية والدرامية فى كثير من المواقف .

وفى عام ١٩٥٧ اعترف ببازولينى أميراً لشعراء إيطاليا عندما حصل ديوانه «رماد جرامتشى» على جائزة فياريجيو ، وهى أرفع جائزة أدبية تمنح فى إيطاليا ، وتدين إنجازات بازولينى الشعرية للكثير من الأعمال الناضجة التى كتبها شعراء الجيل السابق من أمثال كاردوتشى وباسكولى وسابا الذين تمكنوا – إلى حد ما – من تطويع الأشكال التقليدية والأوزان الكلاسيكية لاستيعاب التقاليد الجديدة التى حاولوا تأصيلها فى الوجدان والفكر الإيطالى ، كما رفضوا التفريق بين الشعر والنثر فى مجال الأدب ؛ إذ يخضع كلاهما للضرورات الفنية والحتميات الدرامية التى لا تجد حرجاً فى أن يستفيد الشعر من سلاسة النثر وبساطته على حين يمكن أن يستفيد النثر من كثافة الشعر وتركيزه ؛ فمضمون العمل الأدبى هو الذى

يحتم نوع الأداة التى تشكله سواء كانت نثرية أو شعرية ؛ فهى ليست من اختيار الأديب ، لأن اختياره لمضمون معين يحتم عليه أن يدرس إمكاناته ويبحث عن الأداة الصالحة فنيا لتوصيله إلى الجمهور دون أى فرض أو تعسف أو تدخل شخصى منه ؛ لهذا كتب بازولينى رواية « هذه الفتاة التى تعشق الحياة » عندما وجد أن مضمونها لا يتمشى تماماً مع جوهر المعالجة الشعرية ؛ فعلى الرغم من مهارته الشخصية كشاعر ترك لمضمونه حرية اختيار الشكل الذى يلتحم ويتفاعل هو وجزئياته العضوية .

لكن من جرامتشى الذى استعار بازولينى اسمه عنواناً لديوانه الشعرى الفائز بجائزة فياريجيو؟ إنه ليس بشخصية وهمية ، ولكنه زعيم فكرى وقائد سياسى أدى دوراً كبيراً فى حياة الإيطاليين فى العشرينيات من هذا القرن ، وكان ديوان بازولينى اعترافاً فنياً بفضل جرامتشى على الفكر والثقافة الإيطالية المعاصرة ، وفى رسائله التى كتبها من السجن فى أواخر العشرينيات قال : إنه يرحب بالموت فى سبيل أن تسود إيطاليا ثقافة من نوع جديد ؛ ثقافة لا تكتفى بالقيام بدور الزخرف الخارجى للمجتمع المتعفن داخلياً ؛ ولكنها ثقافة تسعى إلى تجديد فكر الإنسان الإيطالى بصرف النظر عن طبقته الاجتماعية ؛ ومن ثم تتحول هذه الثقافة إلى سلوك يومى للأفراد ؛ لأن التطور الاجتماعى يعتمد فى جوهره على روح الثقافة السائدة ونوعيتها ، من هنا كان الارتباط العضوى بين الفن والحياة : فالفن يعبر عن تطلعات الجماهير وآمالها عن طريق تنقية الحياة من الرواسب والشوائب التى تفسد جمالها ، وتضيع معناها !

تأثرت اتجاهات بازولينى الفنية كثيراً بآراء جرامتشى : فقد آمن بأن مهمته الرئيسية كشاعر تكمن فى تضييق الهوة التى تفصل بين الحياة والأدب فى إيطاليا ؛ ومهما تكلم النقاد عن الأخطاء الفنية فى شعره فهذا لن يغمطه حقه فى دوره الريادى الذى نجح إلى حد كبير فى مزج التقاليد الكلاسيكية بالمضامين المعاصرة ، وفى توسيع إدراك القارئ العادى لأبعاد عالمه المعاصر ، وفى استيعاب هموم إنسان ما بعد الحرب العالمية الثانية ، وتبدو نزعة بازولينى الواقعية فى اعترافه بوجود الفساد الذى يسرى فى شرايين هذا العالم ، لكنه لا يستسلم لتشاؤم الواقعية النقدية لاعتقاده أن الإنسان لن يكون جديراً بإنسانيته إلا إذا حارب هذا الفساد ؛ حتى فى حالة هزيمته يكفيه شرف المحاولة ، هذه هى النغمة الرئيسية فى قصيدته الطويلة «رماد جرامتشى» التى أطلق عنوانها على الديوان كله : يقول بازولينى فى هذه القصيدة :

«لقد كتب على أن أتجرع كئوس العذاب قطرة قطرة فى
شفق سنوات ما بعد الحرب المرة . . المرة لكننى أحب عالماً
أكرهه بكل العمق والاتساع أكره فيه البؤس والاحتقار
والضياع» .

لكن عيب بازولينى الرئيسى أن حماسه للمضمون المعالج يطغى أحياناً على تحكمه فى الشكل الفنى ؛ لذلك يقترب فى هذه الحالات من كتاب الواقعية الاشتراكية الذين لا يعترفون بالوظيفة الجمالية للفن ، ويفترضون فيه أن يكون مجرد أداة فى أيدى الساسة لاجتياز مرحلة تاريخية معينة ،

ويبدو هذا فى أشهر قصائد بازولينى «أرض العذاب» التى يحاول فيها تجسيد رحلة قطار قام بها فى الدرجة الثالثة مع مواطنين بائسين من سكان جنوبى إيطاليا ، ومن خلال الرحلة يسرد تجارب هؤلاء الفلاحين المرة والتى جعلت منهم الطبقة المنفية الجديدة فى إيطاليا . ولنا أن نتخيل ماذا سيتبقى من هذه القصيدة للزمن إذا حلت مشكلات فلاحى الجنوب الإيطالى ؟ بالطبع ستتحول إلى مجرد وثيقة اجتماعية وسياسية فى مرحلة تاريخية معينة قد تهم الذين يعملون فى مجال الدراسات الاجتماعية . ولكنها لن تثير اهتمام النقاد والباحثين عن الجمال والمتعة والنشوة الفنية . ولا شك فى أن المهمة الأولى وربما الوحيدة للفنان هى التشبث بمجاله الفنى والجمال ، وعلى المتذوقين أن يستنتجوا بعد ذلك ما يصادف هوى كل منهم على حدة . والفنان الذى لا يعبأ بالإبداع الفنى لن يعبأ به الإبداع الفنى ، وسيخرجه من مجاله تماماً إذا لم يحترمه ، وربما وجد صدى فى مجالات السياسة والاجتماع والاقتصاد ، ولكنه لن يعتد به كمرجع أساسى ؛ لأن هذه المجالات ليست من تخصصه ، ولها من المتخصصين والخبراء من يستطيع أن يخدم فيها بمقدرة وكفاية أفضل . أدرك بازولينى هذه الحقيقة الفنية فى أعماله الأخيرة ، فجاءت أكثر نضجاً لتجنبه الأخطاء والهنات التى أبرزها النقاد فى أعماله المبكرة .

وإذا كان بازولينى هو أبرز أعضاء مدرسة الشعر المعاصر فى إيطاليا نظراً لإنجازاته فى حقل اللغة وتطويرها لكى تتمشى مع روح العصر التى نبعت من ظروف ما بعد الحرب العالمية الثانية – فليس معنى هذا أنه

الرائد الوحيد فى مجاله ؛ فهناك من الشعراء المعاصرين له من أضاف إلى التقاليد الشعرية فى الأدب الإيطالى ، لكنهم كانوا أقل ثورية من بازولينى من ناحية المضمون الفكرى ؛ مما جعل جمهورهم لا يخرج عن حدود الصفوة المثقفة ؛ فشعرهم يمتاز بالذكاء والجدية والتركيب الذى يقترب أحياناً من التعقيد ، وإنجازاتهم واضحة فى مجال الشكل الفنى ، وهم يفرقون بين البساطة التلقائية والتقريرية المباشرة. ويرون أن من مهمة الشاعر أن يرتفع بالقراء إلى آفاق الشعر العظيم لا أن يهبط بنفسه إلى المستوى السطحى للحياة اليومية ، ومن هؤلاء الشعراء نجد ليبرو دى ليبرو الذى ولد عام ١٩٠٦ وحاز جائزة فياريجيو عام ١٩٥٠ ، وساندرو بينا الذى ولد فى نفس العام وحصل على نفس الجائزة عام ١٩٥٧ . وهذان الشاعران أكبر أعضاء المدرسة الحديثة سنا ، ويلقيان من احترام النقاد وتقديرهم الكثير ، وليس فى إيطاليا مثقف أو متعلم لم يقرأ لهما !

وتعيد قصائد ليبرو دى ليبرو إلى الأذهان البراءة والنقاء والطفولة التى يفتقدها عالمنا المعاصر ؛ فكل مضامينه مستمدة من الريف الإيطالى بكل بساطته وتلقائيته مما يصبغ شعره بصبغة رعوية هادئة ومريحة للأعصاب ، وقد ولد ليبرو دى ليبرو فى فوندى وهى قرية قريبة من روما ، لكن ثقافته الرفيعة جعلته يرتفع بالمضمون البسيط إلى التعقيد الأكاديمى الذى يصطبغ أحياناً بالحذلقة المصطنعة . أما ساندرو بينا فيبتعد كثيراً عن الاهتمامات الفكرية التى تطارد ليبرو ؛ ويهرب إلى آفاق ميتافيزيقية جعلته زعيم الاتجاه الميتافيزيقى فى الشعر الإيطالى المعاصر ؛ ويتميز شعره بأسلوب

سلس واضح وأحياناً تغلب عليه النغمة الذاتية والشخصية ، وغالباً ما يقارنه النقاد بشاعر إيطاليا الكبير أمبرتو سابا ، فكلاهما يعالج نفس المضمون الفكرى الذى عالجه من قبل دانتى ؛ لذلك فإن إضافتهما تتركز فى تأكيد النغمة المتفائلة حتى تصبح الدنيا مكاناً معقولاً للعيش فيه : يقول ساندرو بينا فى إحدى قصائده : إن فى استطاعته أن يعثر على فرحة الحياة وبهجة العيش حتى فى أشد اللحظات حزناً وقتامة ! وتسود الغنائية المنطلقة معظم قصائد ساندرو بينا ، وهو قادر على أن يأسر خيال القارئ بخلق العالم الساحر الذى يجدد من نشاطه ؛ فعالمه ليس عالماً هروبياً ، ولكنه عالم رحب يحتوى آلام الإنسان ويحيلها إلى آمال مشرقة ، واللغة ذات إيقاعات رشيقة وخفيفة كأنها أطياف سارية مع الأحلام . تحولت الأجسام الثقيلة إلى أحاسيس مجردة يحسها الإنسان ، ولكنه لا يستطيع لمسها ، وربما كان هدف ساندرو بينا من ذلك أن يخلق لقارئه عالماً يستعيض به عن العالم البغيض الذى خلفته أهوال الحرب العالمية الثانية .

ومن الطبيعى أن يتأثر الشعر الايطالى بأهوال الحرب العالمية الثانية ، وإن كنا لا نجد نفس الضغوط التى أثرت على معظم شعراء فرنسا مثلاً . ومع ذلك هناك من الشعراء الإيطاليين من حاول تجسيد مأساة الحرب كاتجاه مضاد للفاشية التى سادت إيطاليا ، ومن هؤلاء الشعراء فرانكو فورتينى وألفونسو جاتو اللذان ولدا عام ١٩٠٩ ، فخصص الأول ديواناً كاملاً عن الحرب كتبه عام ١٩٤٦ تحت عنوان « نهاية الطريق » ، وفيه جسد روح الأمة وهى رازحة تحت نير الحرب والإرهاب . يرى وطنه وقد

تحول إلى سجين وسجان فى الوقت نفسه ، وقد آن الأوان لكى يتخلص السجين من السجان : أى أن يثور الوطن على نفسه حتى يتخلص من براثن العطب . إن المسألة ليست مجرد شعارات جوفاء تجبر الإنسان على أن يتعبد فى محرابها ليل نهار ؛ لأن الحياة روح متجددة من المفروض أن تتخلص من كل الرواسب والشوائب التى تنتج عن الحرب التى هى إحدى سخافات الإنسان ، والتى منعه عدم نضجه من التخلص منها حتى الآن .

أما ألفونسو جاتو فيمتاز على فورتينى بالخيال الخصب ذى الألوان والإيحاءات والظلال المتعددة . اختار فى ديوانه « قمة الجليد » لحظة درامية وملحمية حية من لحظات الحرب ، وهى الأيام التاريخية التى تحررت فيها إيطاليا من النير الفاشى فى قصيدة من قصائد الديوان بعنوان « الذكرى المتجمدة » يقول جاتو :

«آه يا أوربا . . ياذات القلب المتجمد
كم أود أن يسرى الدفء . . ولكن هيهات
فقد احتضن الموت أوربا إلى الأبد
البياض يغطى كل الأشياء ويطمس الحدود
فلم تعرف أوربا وحدة أقوى من الجليد» .

لكن هناك من الشعراء من جسد مشكلة الحرب وأهوالها دون أن يخصص لها كل فنه كما فعل كل من فورتينى وجاتو : من هؤلاء سيرجيو صولمى الذى شارك جاتو فى جائزة سانت فنسنت عام ١٩٤٨ ، وأيضاً

جيورجيو كابرونى ، وجيورجيو باسانى ، وفيتوريو سيرينى الذى يعد أعظم شعراء هذه المجموعة وخاصة فى ديوانه «يوميات الجزائر» الذى كتبه عام ١٩٤٧ ، وفيه صور الداء الدفين فى الشخصية الإيطالية والذى أدى بها إلى خوض أتون الحرب دون هدف قومى عزيز تدافع عنه . يؤمن سيرينى أن مهمة الشاعر أن يوضح لأمته الطريق الصحيح ، والشعر خير مصباح يهدى سواء السبيل .

أما الشاعر ليوناردو سينسجاللى فيعد صورة معاصرة من ليوناردو دافنشى فى تمكنه من مختلف الفنون والعلوم . كتب دراسات مستفيضة فى الفنون التشكيلية والهندسة والتصميم والرقص وعلوم البصريات ؛ وهو يعمل مهندساً ميكانيكيًّا وعالماً رياضيًّا ودارساً للمعادن والعلوم الكهربية . بدأ حياته كشاعر عام ١٩٣٦ عندما أصدر ديوانه الأول بعنوان «١٨ قصيدة» ضمها فيما بعد فى ديوانه الكبير : «لقد رأيت ربات الشعر» . ومن الصعب الإلمام به أو تحديد اتجاهاته كشاعر مما جعل بعض النقاد يتهمونه بعدم احترامه للواقع وحقائق الحياة . ومع ذلك كتب أجمل القصائد عن مسقط رأسه لوكانيا ، وعن أسرته وعن الكفاح الذى خاضه أفرادها من أجل لقمة العيش ، ومن ثم رد على نقاده بأسلوب فنى وعملى مقنع فى ديوانه الأخير «ستكون شاعراً» يمزج كل المتناقضات فى وحدة فنية رائعة : الحياة والموت ، الخيال والحقيقة ، الأمل والألم ، الماضى والحاضر . كل هذا من أجل رؤية شاملة للواقع المعاش فعلاً .

ومن شعراء المدرسة المعاصرة نجد ماريو لوزى الذى ولد عام ١٩١٤

وحاز جائزة مارزوتو الأدبية عام ١٩٥٧ عن ديوانه «شرف الحقيقة». يتميز شعره بتعدد الأبعاد المتناقضة التى تصيبه بالغموض، فهو أكثر الشعراء الإيطاليين تأثراً بالمدرسة الرمزية التى سادت أوربا من قبل. اشتهر بديوانيه «نخب الضحة» و«كراسة قوطية» وبهما رد على نقاده الذين يتهمونه بالغموض. لم يلجأ كثيراً إلى الاستعارات الملتوية، والكنايات المبهمة، والصور المعقدة كما فعل من قبل، بل ركز على الجسم الدرامى للقصيدة ككل محاولاً بذلك تجسيد آلام الإنسان المعاصر سواء كانت روحية أو جسدية، واتخذ من نفسه نموذجاً لهذا الإنسان المعذب. وعلق أحد النقاد على ذلك بقوله: إن لوزى لم يكتف بالمعاناة العقلية، بل أضاف إليها البعد العاطفى، وبذلك نجح فى الخروج إلى الإنسان العادى فى كل مكان.

تلك صورة سريعة لمعالم الشعر الإيطالى المعاصر، وما زال شعراء إيطاليا يكافحون فى سبيل الوصول إلى الإنسان فى كل مكان برغم عقبات اللغة وقيودها، وبرغم انحسار شعبيتهم داخل دائرة الصفوة المثقفة خارج إيطاليا. إن حلم كل شاعر وليس الإيطالى فقط هو الوصول إلى الإنسان بصرف النظر عن الزمان أو المكان.

(١١)

الرواية الإيطالية

كل من يتعرض لدراسة الرواية الإيطالية المعاصرة سيواجه بالصعوبة التى تنشأ من عدم القدرة على تحديد المعالم الأساسية لها . ليس هناك من القمم الروائية من أمثال مانزونى ، وفيرجا ، ودانونزيو ، وبيرانديللو – ما يمكن الناقد من تتبع الخطوط والاتجاهات البارزة باستثناء مورافيا ، وفيتورينى ، وبراتولينى ؛ فإن الناقد يضل طريقه فى متاهات الرواية الإيطالية التى يمارس كتابتها عدد من الكتاب يفوق الحصر حتى اختلط الحابل بالنابل . وإذا خصصنا هذا البحث لدراسة هذه الغابة الروائية المتشعبة بأكملها فإن مجرد ذكر أسماء الروائيين الجدد سيبتلع البحث بأكمله وسيحيله إلى قائمة طويلة فقط بالأسماء والروايات ، ولكى نهرب من هذا المأزق سنركز على الأسماء الكبيرة وأيضاً الأسماء التى حاولت

إدخال تجديدات على الشكل الفنى ، ومن خلال هذه النماذج يمكن القارئ العربى أن يكون فكرة مركزة ومكثفة عن الرواية .

كانت فترة الحكم الفاشى فى إيطاليا فترة مظلمة واجه فيها الروائيون من أمثال سيزارى بافيزى وإيليو فيتورينى صعوبات جمة فى معالجة المضامين الحيوية التى أرادوا تقديمها لجمهور القراء المتعطش للحقيقة ، وعلى سبيل مقاومة الطغيان الفاشى قاموا بترجمة الروايات الأمريكية التى تمجد حرية الفرد وقيمته كإنسان له من الحقوق مثل ما عليه من الواجبات . كان إيمانهم أن الرواية مهما توغلت فى كهوف الفن فإن نقد المجتمع والحياة مازال من أهم الواجبات الملقاة على عاتقها ، ولعل هذا هو التأثير الرئيسى الذى مارسته الرواية الأمريكية على الإيطالية على مدى أكثر من ربع قرن .

أصيبت الرواية الإيطالية بنكسة عندما مات سيزارى بافيزى منتحرا فى صيف عام ١٩٥٠ فى غرفة فندق بتورينو ، وهذا يدل على مدى الضغوط السياسية والعقائدية التى تعرض لها روائيو إيطاليا فى تلك الفترة القلقة فى أعقاب الحرب العالمية الثانية ، وخاصة أنهم رفضوا العيش فى أبراج عاجية بعيداً عن معاناة الجماهير . لم يتوقف الاتجاه الملتزم الذى بدأه بافيزى بوفاته ، بل وجد من الأنصار من يصل به إلى حدود متطرفة ، كما نجد فى رواية «روما : ديسمبر ٣١» لفابريزيو أونوفيرى الذى أحالها إلى وثيقة اتهام للمجتمع الذى يضع أخلاقياته تحت رحمة التغيرات السياسية . لم يعد الأدب تلك التسلية الرخيصة التى يلجأ إليها الناس فى

أوقات فراغهم . على هذا يعلق الناقد كارلو بو فيقول :

« كان من الضرورى بالنسبة لأدباء الجيل المعاصر أن يرفضوا الوظيفة التقليدية للأدب ؛ فالأدب ليس عالما خياليا بعيدا عن الواقع ، بل إنه فى الحقيقة مواجهة حاسمة لهذا الواقع ؛ وإن كان يتخذ فى بعض الأحيان معظم مادته من الخيال فهذا من أجل إدخال انعكاسات جديدة على الواقع بحيث يراه الناس فى ضوء جديد ؛ لذلك يتحتم على الروائى الجاد أن يرفض بشدة ذلك الأسلوب الذى كان سائدا فى فترة ما بين الحربين ، وهو الأسلوب الذى أدخل الفن الروائى فى سباق رهيب مع وسائل التسلية الرخيصة برغم أنه لا ينتمى إليها قلبا وقالبا » .

نتيجة لهذه المواجهة لم تهرب الروايات فى مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية من تجسيد كابوس موسولينى ، والعذاب الذى لقيه المواطنون الأبرياء على أيدى الحكومة الفاشية وفى سجون النازى ، والحرب التى خاضها الشعب الإيطالى دون أن يكون له فيها ناقة أو جمل . إنها حرب حاربها كل إيطالى دون أن يريدها أى إيطالى . من هذه الروايات رواية « المسيح يتوقف عند إيبولى » لكارلو ليفى ١٩٤٥ ، ورواية « السماء حمراء » لجيو سيبى بيرتو ١٩٤٧ ، ورواية « الطريق إلى عش العناكب » لاتيالو كالفينو ١٩٤٧ ، ورواية « المهمة الصعبة » لأورستى ديل بونو ١٩٤٧ ، ورواية « العالم سجن » لجوجليلمو بيترونى ١٩٤٩ ، ورواية « فاوستو وآنا » لكارلوكاسولا ١٩٥٢ ، ورواية « ثلاثة وعشرون يوما فى مدينة ألبا » لبيبى فينوجليو ١٩٥٢ ، ورواية « الأمس الذى مات »

لناتاليا جينزبرج ١٩٥٢ .

وبرغم جو الكوابيس الذى طغى على هذه الروايات فإنها كانت تتطلع دائما إلى المستقبل على أمل أن تتخلص الأجيال المقبلة من كل النزعات العدوانية والمدمرة التى تؤدى إلى الحروب الطاحنة التى لا يدفع ثمنها كاملا سوى الإنسان الذى أشعلها ؛ لذلك كان المضمون اجتماعيًّا واقعيًّا من الدرجة الأولى ، وطغى هذا الاتجاه على الأدب الإيطالى بصفة عامة حتى إن شاعرا مثل سالفاتورى كواسيمودو – الذى نال جائزة نوبل ١٩٥٩ – التزم فى معظم قصائده بهذا المضمون الاجتماعى الواقعى ، لكن هذا الاتجاه تطور إلى أبعاد فنية إضافية عندما ترجمت إلى الإيطالية رواية « يوليسيس » لجيمس جويس ، فعندما اطلع الروائيون الجدد عليها أدركوا أنه من الممكن الوصول إلى أشكال جديدة فى الخلق الروائى ، إن المسألة ليست مجرد التعبير المباشر عن قضية اجتماعية طارئة ، ولكنها التوغل فى الأعماق الإنسانية مرورا بالظواهر الاجتماعية .

وفى أثناء الحرب وبعدها كان المقياس الوحيد لنجاح أى رواية هو نسبة التوزيع ، ولكن بمرور الوقت وازدياد وعى الجماهير أصبحت القيمة الفنية مطلوبة حتى لو كانت على حساب التوزيع التجارى للكتاب ! نادى النقاد الجادون من أمثال ريناتو باريللى بأن الأدب الاستهلاكى يدخل تحت بند التجارة بكل حسابات الربح والخسارة على حين أن حظه من الفن الرفيع يكاد ينعدم تماماً ، وكان من نتيجة انتشار الأدب الاستهلاكى أن رفض الناشرون التعامل مع الروائيين الذين يثورون على

الشكل التقليدى الذى اعتاده الجمهور ؛ ومع ذلك كان تيار التجديد الفنى أقوى من سلطان العلامة التجارية المسجلة ، وهو التيار الذى بدأه ما نزونى بمحاولته إدخال اللهجات المحلية ضمن النسيج السردى للرواية كما فعل فى رواية « الخطيبة » ، وقد ساد هذا الاتجاه أيضا روايات فيرجا مثل رواية « المنزل بجوار الشجرة » ، وكارلو إميليو جادا فى رواية « الفوضى البشعة فى طريق ميرولانا » ، وبيير باولو بازولينى فى رواية « أولاد الشوارع » .

لكن معظم الروائيين اتجهوا أساسا إلى تسجيل الواقع المعاش بصرف النظر عن القيمة الفنية للشكل الدرامى ، فجعلوا من الرواية مجرد مرآة عاكسة لأحوال المجتمع ، وهو نفس الاتجاه الذى أثر على السينما الإيطالية بصفة عامة ؛ مما جعلها السينما التى تزعمت المدرسة الواقعية بعد الحرب العالمية الثانية . تركزت المدرسة الواقعية فى الجنوب الإيطالى حيث نجد كارلو برنارى ، ودومينيكورى ، وميشيل بريسكو ، وماريو بوميليو ، وجيوسيبى ماروتا ، وفورتوناتو سيمينارا ، ولويجى انكوروناتو ، وسافاريو ستارتى ، وكورادو الفارو ، وفيتاليانو برنكاتى ، وفرانشيسكو جيوفانى . اتخذ هؤلاء الروائيون من الفقر واليأس والبؤس مضمونا عاما لرواياتهم ، وحاولوا الاستعانة بالمضامين الفوكلورية ، ولكن معظم محاولاتهم ظلت مرتهنة بحدود الواقع الاجتماعى المؤقت . والآن لا يلقى النقاد اهتماما كبيرا إلى أعمالهم كإنجازات فنية ، وإنما يهتم بها الباحثون الاجتماعيون الذين يدرسون تطور المجتمع الإيطالى فى الجنوب منذ نهاية الحرب العالمية

الثانية ، بل إن نفس الباحثين يعتمدون أكثر على الدراسات والمقالات التى كتبها كل من كارلو ليفى ، ودانيلو دولتشى ، وجايوفانى روسو ، ودانتى توريوزى .

ولعل الروائى الوحيد الذى يمكن أن يستثنى من هذه المجموعة هو ليوناردو سكياشيا الذى التزم بنفس المضمون الاجتماعى الواقعى ، ولكنه تمكن من إخضاعه لجماليات الشكل الفنى ، فخرج بأعماله من دائرة البحوث الاجتماعية إلى مجال الأعمال الفنية . يتضح هذا فى رواياته « الأبروشيات فى ريجال بيترا » ، و« الأعمام القادمون من صقلية » ، و« انتقام ألمافيا » ؛ فهو لا يتدخل شخصيا لإبراز آرائه فى الظروف الاجتماعية ، لكنه يترك الشخصيات والمواقف تجسد وتبلور هذه المواقف ، ومن ثم فالتجربة ليست تجربة الروائى بقدر ما هى تجربة الشخصيات نفسها .

لكن المزاج الإيطالى بثوريته وجموحه يميل دائما إلى الانفعال بالمواقف المؤقتة والظروف الطارئة . فإذا كان يرحب بالروايات الاجتماعية التقريرية التسجيلية ثم ينساها بعد حين فإنه فى الوقت نفسه لا يهتم بالأعمال الروائية العميقة والناضجة التى تخترق مظهر الإنسان وصولا إلى جوهره الدائم ؛ ولعل المزاج الإيطالى لا يملك من الصبر والتأنى ما يمكنه من تذوق هذه الروايات والاستمتاع بها ، وأسرع تهمة يتهم بها الجمهور الروائيين الذين يعالجون الاتجاهات الصوفية والميتافيزيقية هى تهمة الرجعية ، وهذا ما حدث تماما بالنسبة لرواية « الفهد » لجيوسيبى دى

لامبا دورا الذى اتهم بالفاشية والتحجر والتخلف ، وهى نفس التهمة التى وجهت لألبرتو مورافيا عندما أصدر روايته «زمن اللامبالاة» .لكن مورافيا دافع عن نفسه بقوله : إن الثورية فى رواياته ثورية كل عصر ؛ لأنها ترتبط هى والإنسان كقيمة فى ذاته ، أما الثورية السياسية فثورية مؤقتة لأنها تنتمى إلى الظروف الاجتماعية الطارئة أولا ثم إلى الإنسان ثانيا ؛ لذلك نادى مورافيا بالواقعية الكاثوليكية كرد على كتاب الواقعية الاشتراكية .

والبرتو مورافيا – كما نعلم – قمة شاهقة من قمم الأدب الإيطالى المعاصر ؛ لذلك لم يستطع أعداؤه النيل منه برغم هجومهم المستمر عليه بمناسبة وبغير مناسبة . فإنتاجه الروائى الوافر – وإن كان يخلو فى بعض الأحيان من القيمة الفنية – نجح فى بلورة الحياة الإيطالية المعاصرة وأمراضها بأسلوب أقوى من هؤلاء الذين يتشدقون بالالتزام الاجتماعى والعقائدى ، وقد بدأ حياته الروائية عام ١٩٢٩ عندما أصدر روايته «اللامبالاة» التى جسدت العبث السارى فى جسم المجتمع الايطالى المعاصر ؛ لذلك تعد هذه الرواية من الأعمال الأدبية الرئيسية التى مهدت لاتجاه العبث فيما بعد ، ثم توالت روايات مورافيا التى اكتسحت السوق الأدبية ، فكتب «الطموح فى غير محله» ، و«التمرد» ، و«الالتزام» ، و «الاحتقار» مبيناً مدى التصدع الذى تعانى منه الطبقة البورجوازية فى إيطاليا عامة وروما خاصة . ووصل أخيراً إلى أن الحياة الميكانيكية المعقدة هى التى طحنت الإنسان ، وأضاعت معنى حياته عندما أصبح فى خدمة

الآلة بعد أن كان من المفروض أن تقوم هى على خدمته ، ولم يقتصر تغلغل الآلة فى الجانب الاجتماعى من حياته ، بل سرى فى تكوينه النفسى ، وأصبح جزءاً لا يتجزأ منه بعد ذلك . وجد الإنسان نفسه جزءاً متناهياً فى الصغر داخل الآلة الاجتماعية الكبيرة ، وفقد كل القدرة على استيعاب المعنى العام لحركتها واتجاهها . هذا ما جسده موارفيا فى رواياته : «زمن اللامبالاة» ، و«أجوستينو» ، و«المراهقان» ، و«اللوحة الفارغة» حيث لا يبلور مورافيا مدى الصراع بين الفرد والمجتمع بقدر ما يجسد الفجوة الواسعة بين الفرد والمجتمع ، ففكرة صراع الفرد مع المجتمع فكرة زائفة ، وكل ما يستطيع الفرد القيام به – فى نظر مورافيا – تجاه المجتمع هو الالتزام أو اللامبالاة أو الاحتقار ، لكن النتيجة الحتمية لنشاط الفرد فى المجتمع المعاصر هى الغربة واللاانتماء .

انعكس هذا المفهوم بدوره على أبطال مورافيا الذين يعانون من فقدان القدرة على اتخاذ عمل إيجابى حاسم ؛ فهم مقبلون على حب الحياة ، ولكنهم يصدمون عندما لا يجدون شيئا يمكن أن يحب ؛ إذ فقد كل شىء معناه ، وأصبحت الحياة باهتة شاحبة ، واختلطت المأساة بالملهاة ولم يعد هناك فرق بين الضحك والبكاء ؛ لذلك كان مورافيا أول أديب إيطالى معاصر يفرض نفسه بقوة على الأدب العالمى لدرجة أن معظم أعماله ترجمت إلى أغلب اللغات الحية . وإذا كان يستقى مضامينه من حياة الطبقة المتوسطة فى روما ،فإنه يخرج إلى المجال الرحب والدائم للإنسانية عن طريق الارتباط بالخصائص الخالدة للإنسان وتجسيدها فى

روايات فنية بمعنى الكلمة .

يكاد يقف الروائى المعاصر إيليو فيتورينى على قدم المساواة مع ألبرتو مورافيا برغم ندرة إنتاجه ، لكن قيمته الفنية تضيف الكثير إلى الأدب الإيطالى وتقاليده الراسخة . ورواياته من نوع الروايات القصيرة ، وتمتاز بالبناء الدرامى المتماسك والشكل الفنى الجميل الذى لا تعتوره أى نتوءات أوزوائد : من هذه الروايات القصيرة رواية « إيريكا وأخوها » و « الغاريبالدية » و « فى صقلية » . كما جمع فيتورينى كل آرائه النقدية ، والفلسفية ، والفنية ، والسياسية ، والاجتماعية فى مجلد بعنوان « الظلام والضياء » عام ١٩٦١ . ولعل الفارق الرئيسى بينه وبين مورافيا أن فيتورينى يبدأ من الواقع الاجتماعى ثم يقوم بتشكيله طبقا للاحتياجات الفنية والضرورات الدرامية لرواياته : أى أن التزامه الأول هو المجتمع أساسا ، أما مورافيا فيخلق الواقع الفنى لرواياته حتى لو لم يتشابه هو والواقع الاجتماعى المعاش ، إن التجربة الفنية تستغرقه بحيث لا يهتم خلالها بالتوازى الذى يسير جنبا إلى جنب مع حركة المجتمع ؛ فالحياة هى السبب الكامن وراء الجنين الروائى ، ولكن على الجنين أن يمتلك الحياة الخاصة به لكى ينمو ويتطور ويتكامل ؛ لذلك تبدو اهتمامات فيتورينى اجتماعية وسياسية على حين تتركز اهتمامات مورافيا فى العلاقة العضوية بين الجانبين الاجتماعى والسيكلوجى فى حياة الفرد ، ولكن لم يقع فيتورينى فى الخطأ الذى ارتكبه الروائيون فى الجنوب الإيطالى ؛ لأنه أخضع مضامينه الاجتماعية والسياسية لروح الشعر والخيال والأسطورة ، وعلى

سبيل المثال لا تبدو صقلية فى رواياته مجرد جزيرة ذات حدود جغرافية معروفة ومحدودة ؛ فهى مكان ما سابح بين الأطياف والضباب حيث ما زال الإنسان يبحث عن طريق الخلاص والحب والسلام على حين أن العالم تمزقه الحروب والكراهية والأحقاد والأطماع !

أراد الجيل الجديد الذى جاء بعد مورافيا وفيتورينى إثبات وجوده بابتكار الجديد من الأشكال والمضامين ، فقام فاسكوبراتولينى بكتابة ثلاثية ضخمة بعنوان «تاريخ إيطاليا» حاول فيها صياغة التاريخ الإيطالى كله فى قالب روائى ؛ كما قام رافاييلى لاكابريا بمحاولات جديدة فى الصياغة اللفظية والتراكيب اللغوية فى رواية «الجرح المميت» التى أكد فيها أن اللغة مادة خام قابلة للتشكيل الفنى ، وليست مجرد قوالب صماء جاهزة للتركيب ، وهناك أيضا روايات تقليدية واقعية مثل رواية «أسرة ليفانتينا» لفاوستا سيالنتى ، ورواية «جريمة الشرف» لجيوفانى أربينو . ومن كتاب الطليعة التجريبيين نجد إيتالو كالفينو الذى اشتهر برواياته وقصصه القصيرة التى تستقى مضامينها من حكايات العصور الوسطى مع إدماجها فى نسيج الحياة المعاصرة بحيث يبدو الوجود كله كوحدة لا تحتمل التجزئة ، ويكره كالفينو التعبير المباشر عن الأفكار المجردة والآراء المباشرة ؛ لأنه يضع نصب عينيه القيمة الفنية للتجسيد الدرامى الذى يعتبره الأداة والوظيفة الرئيسية لكل الفنون وفن الرواية بصفة خاصة ، ومن أشهر رواياته «الطريق إلى عش العناكب» ، و«بناء التأمل» ، و«سحابة الدخان والضباب» ، و «الكونت المشطور إلى نصفين» .

و« البارون بين الأشجار» و « الفارس الذى لم يكن له وجود . »

ومن الواضح أن الرواية الإيطالية المعاصرة أثبتت وجودها ، وإذا كان الكم فيها يطغى أحيانا على الكيف فهذا دليل على حيوية الروائيين الذين مازالوا يبحثون عن الصيغ والأشكال المناسبة للمضامين المعاصرة ، وإذا باءت بعض محاولاتهم بالفشل فإن مجهودهم لم يضع هباء ؛ لأنهم مهدوا الطريق للأجيال القادمة من الروائيين حتى لا يشتتوا مجهوداتهم فى تجارب فاشلة ، وحتى يعملوا بإيجابية على توسيع رقعة التقاليد الروائية فى الأدب الإيطالى ؛ فالمقياس الوحيد للفشل أو النجاح يتركز فى الصدق الفنى الذى بدونه لا تصبح الرواية فنا على الإطلاق .

١٢

الأدب الألمانى

منذ مطالع القرن الحالى تعود الناقد الألمانى الشهير هوجو فون هوفمانستال أن يكرر ملاحظته بأنه كتب على الأدب الألمانى أن يفقد القدرة على الحفاظ على تقاليده وشخصيته المميزة وذلك منذ عهد جيته ، ولا يبدو تاريخ الأدب الألمانى امتدادا لخط مستمر من ثنايا الماضى مع مروره بالحاضر وانطلاقه إلى آفاق المستقبل ، بل حلقات منفصلة . لم يكن التجديد أو التغيير يعنى الإضافة إلى التقاليد الأدبية السابقة ، لكنه كان يهدف إلى ما يشبه الانقلاب والخروج على هذه التقاليد ، بل تدميرها ؛ لذلك يصعب على الباحث أو الناقد أن يعثر على المعالم المميزة للتقاليد الأدبية فى ألمانيا منذ عهد جيته .

لم يكد هوجو فون هوفمانستال يموت عام ١٩٢٩ حتى حدث انقلاب

أدبى آخر عام ١٩٣٣ عندما تولت الحكومة النازية مقاليد الحكم ، واحتفلت فى ربيع ذلك العام بحرق معظم الأعمال الأدبية والفكرية التى سبقت النازية والتى تنادى بالحرية الإنسانية والكرامة الفردية . وفى السنوات التالية حرصت الحكومة على تطهير المكتبات العامة من كل ما من شأنه أن يربى فى المواطن التفكير المستقل ، ثم تحولت إلى غسيل المخ الألمانى من كل الأفكار الإنسانية حتى يتحول إلى أداة طيعة فى يد جهاز الحكم الشمولى ، وبانتهاء المعارضة السياسية توقفت تيارات الأدب المعارضة والتصحيحية سواء بالسجن أو القتل أو الخوف ؛ ثم طغت على الأدب الألمانى فى تلك الفترة المظلمة كل اتجاهات الديكتاتورية النازية المركزية التى تنادى بسيادة الجنس الآرى وحقه فى استعباد الشعوب الأخرى بحكم نقاء دمه وعراقة أصله ، لكن كل ما كتب فى هذه الفترة سواء كان مسرحا أو شعرا أو رواية أو نقدا أدبيا لا يستحق الآن ثمن الورق الذى كتب عليه !

ومع سقوط النازية انتهت حقبة فى التاريخ الألمانى الحديث بكل الاتجاهات الأدبية التى صاحبتها ، وكان من الطبيعى أن تبدأ حلقة جديدة فى الأدب الألمانى بحكم أن الحياة نفسها تبحث عن أنماط اجتماعية وسياسية جديدة ؛ فقد خسرت ألمانيا الحرب ، وانهار الصرح الفولاذى الرهيب الذى أقامه هتلر . كان أول أديب ألمانى عبر عن هذا التحول العميق الروائى هيرمان كاساك فى روايته « مدينة ما وراء النهر » عام ١٩٤٧ . وهى رواية سيريالية ميتافيزيقية تحطم إطار الواقع الحياتى

وتنطلق إلى آفاق عالم الموتى والعدم. يعبر كاساك عن رأيه فى الحضارة الغربية التى حطمت نفسها بنفسها – بنفس الأسلوب الذى عبر به أزوولد شبنجلر فى أعقاب الحرب العالمية الأولى. إن التدمير المادى لا يعنى سوى الإفلاس الفكرى. أما توماس مان فيعبر فى روايته «دكتور فاوستس» عام ١٩٤٨ عن الروح البربرية الوحشية الكامنة فى البشر بصفة عامة، وهى الروح التى أذعنت لها ألمانيا النازية تماماً؛ مما أدى إلى كل هذا الدمار الذى لم يعرف له العالم مثيلا من قبل.

لكن الأدباء الذين مارسوا الكتابة قبل الحرب لم يفقدوا حنينهم إلى ذلك العصر الهادئ المنظم الذى قضت عليه النازية بلا رحمة. ونجد أصداء لهذا العصر فى رواية «وصمة الأبد» لإليزابيث لانجاسر عام ١٩٤٧ وفيها توضح أن الخلاص من كل هذا العذاب يكمن فى العيش فى رحاب الرحمة الإلهية وحدها؛ فالإيمان هو الملجأ الذى يحتوى كل البشر مهما كانت الاختلافات بينهم، تجسد هذه النزعة الصوفية بكل استعاراتها ورموزها الكثيفة نوعا من التفكير عما ارتكبه البشر من ذنوب وخطايا، وهى النزعة التى سادت أعمال كل من جيرترود فون ليفورت، ورابنهولد شنايدر، وفيرنر بروجنجروين؛ ولكنهم كانوا أكثر محافظة من إليزابيث لانجاسر فى الحفاظ على المضمون والشكل التقليديين؛ لذلك يتألف جمهورهم من القراء الذين عاصروا ألمانيا ما قبل الحرب أكثر من الجيل الجديد الذى يبحث عن المستحدث من التجارب الفنية.

استطاعت الأشكال التقليدية أن تستمر وأن تثبت وجودها بعد

الحرب وخاصة فى الرواية والشعر ؛ ذلك لأن الثورات الأسلوبية التى حدثت فى العقود الأولى من القرن الحالى كانت ذات تأثير بطىء على التراث الفنى الذى أرساه كل من جورج تراكل ، واليسالاسكر شوللر ، وجورج هايم فى الشعر ؛ وفرانز كافكا ، وروبرت موصل ، وألفريد دوبلين فى النثر ؛ لم يتضح هذا التأثير إلا فى بداية الخمسينيات ، وهذا التأخير يرجع إلى أن قيام النازية قد وضع حداً حاسما لكل تطور أدبى طبيعى ؛ لذلك لم يستطع هؤلاء الأدباء الطليعيون أن يمارسوا تأثيرهم على من جاء بعدهم إلا بعد الأربعينيات عندما أبلت ألمانيا من الحمى النازية التى لم تكن تنشر إلا الأعمال الأدبية الدعائية المؤلفة طبقاً لمواصفات جهاز الدعاية السياسية الذى أداره جوبلز .

كان أول الأدباء الذين عالجوا محنة الإنسان الألمانى – الكاتب المسرحى فولفجانج بورشيرت فى مسرحية «العائد من الخارج» عام ١٩٤٧ ، وفيها جسد مأساة الجندى الذى كتب عليه هتلر أن يحارب حتى النهاية ، وعندما عاد إلى وطنه تنكر له الجميع وسدت الأبواب فى وجهه . وبرغم اللهجة الخطابية والعاطفية المسرفة تعتبر المسرحية سجلا صادقاً لهذه الفترة ؛ فالمسئولية الشخصية للبطل لا يشار إليها من قريب أو بعيد ؛ فهو مجرد ضحية لقواده المجرمين وزوجته الخائنة ومجتمعه الإرهابى ، لكن قضية المسئولية الشخصية للمحارب الألمانى تلح على وجدان الكاتب المسرحى كارل زوكماير فى مسرحية «شيطان الجنرال» عام ١٩٤٦ . يتعجب زوكماير كيف يتأتى لجندى أن يحارب بكل هذا

الحماس فى سبيل قضية لا إنسانية وخاسرة فى النهاية ؟ لكن واقعية زوكماير لا تسرف فى الأحكام الأخلاقية التى تسود الأعمال الأدبية الأخرى من أمثال رواية «ستالينجراد» عام ١٩٤٦ لثيودور بليفيار والتى تستمد مضمونها من حياة الأسرى الألمان الذين وقعوا فى أيدى الروس.

أما هانز فيرنر ريختر فقد رفع لواء الأدب الملتزم ؛ وأعلن أن انتهاء المحنة النازية إيذان ببدء حياة جديدة للأمة الألمانية ، ويجب على الأدب أن يبلور هذه الحياة حتى يساعد الناس فى بنائها ، وتتمثل هذه البلورة فى البحث عن الحقيقة بروح التواضع والوداعة الإنسانية ؛ بهذا كان ريختر يبحث عن مضمون جديد فقط ؛ لأنه لم يحاول إدخال تجديدات على الشكل التقليدى . ويتجلى هذا فى رواية «المهزوم» عام ١٩٤٩ ، كما فى رواية هاينريش بول «أين أنت يا آدم؟» عام ١٩٥١ ؛ ومعظم هذا النوع من الروايات يدور حول العذاب النفسى الذى عانى منه الجندى الألمانى دون جريرة ، وذلك فى حرب فقدت كل القيم والمعانى الإنسانية ، ويتميز أسلوب هذه الروايات بالوضوح والتحديد ، وأحيانا بالمباشرة التى ترفض أى رومانسية أو إسراف فى العاطفة .

عانت اللغة الألمانية كثيراً من القوالب التى حاول جوبلز أن يصبها فيها ، حتى لا يستعمل الأدباء أو الناس غيرها ، وتحولت إلى لغة باهتة تعتمد على الألفاظ الجوفاء ، والشعارات الزائفة ، والكلمات الطنانة ، والصراخ الأحمق ؛ وفقدت من ثم حيويتها وكل مقدرتها على التعبير عن أحاسيس الناس وآمالهم وآلامهم لدرجة أن نقاد الغرب خافوا أن تكون

اللغة الجميلة الخصبة التى ابتكرها هولدارلين وهاينه ونيتشه – قد تلوثت بلا أمل فى العودة إلى مجدها الأدبى والتعبيرى السابق ؛ لذلك قامت جماعة من الأدباء الألمان – الذين دخلوا سجون الولايات المتحدة كأسرى حرب – بإصدار جريدة « دير داف » أى « النداء » يعبرون فيها عن رؤية إنسانية لألمانيا جديدة ، لكن السلطات الأمريكية منعتها ؛ لأن الشعور العام كان معبأ ضد كل ما هو ألمانى فى ذلك الوقت .

وفى سبيل البحث عن الإنسان الألمانى الجديد تأسست عام ١٩٤٧ جماعة أدبية باسم « جماعة ٤٧ » ، نادت بأن الأدب ليس مجرد زخرف سياسى أو تلاعب بالألفاظ أو دراسة للجماليات المجردة ، لأنه فى حقيقته التزام بالإنسانية الشاملة وقد اكتسبت هذه الجماعة الأدبية وزناً كبيراً فى الأوساط الثقافية ؛ وأصبحت الجائزة التى تمنحها من الجوائز التى تلقى احتراماً كبيراً عند الأدباء والنقاد والمثقفين . وإذا كان بعض النقاد مثل والتر جينز يقول : إن الدور الحقيقى لهذه الجماعة انتهى بعودة الحياة الطبيعية إلى ألمانيا – فإن أهميتها تكمن فى أنها قدمت إلى ألمانيا الأدباء الذين يقودون نهضتها الآن من أمثال هاينريش بول الذى ترجمت رواياته فى الخمسينيات إلى معظم اللغات الحية وحصل على جائزة نوبل عام ١٩٧٢ ؛ فقد استطاع أن يخلص الأدب الألمانى من الألفاظ الجوفاء والقوالب الصماء ، وأن يعيد إليه حيويته وارتباطه بالحياة اليومية : يقول الناقد جوزيف ب . بوك : إن بول فى هذا المجال يقترب من هيمنجواى الأمريكى أكثر من توماس مان الألمانى .

بدأ بول حياته ككاتب قصص قصيرة تدور حول اللمحات المأسوية للجنود وقدامى المحاربين الذين تعرضوا لمأساة الحرب دون أن يكون لهم فيها ناقة أو جمل . وهم ليسوا أبطالا بالمفهوم التقليدى ؛ لأن بول يريد أن يجسد من خلالهم المعانى الأخلاقية التى افتقدها المجتمع فى أثناء الحرب ؛ من هنا كانت شخصياته وسيلة إلى غاية أخرى تكمن فى نقد المجتمع الذى يسيطر على معظم كتابات بول مثل رواية «ليس فى عيد الميلاد» ، ورواية «البلياردو فى منتصف التاسعة» عام ١٩٥٩ ، ورواية «آراء مهرج» عام ١٩٦٣ . وكان من الطبيعى أن تفرض مأساة الحرب ظلها على كل الروايات التى كتبت بعد روايات بول ؛ فكتب إيرنست فون سالومون رواية «الاستفتاء» عام ١٩٥١ ، وفيها كشف النقاب عن الانتهازيين الذين يتلونون مع كل عصر ابتداء من جمهورية فايمار حتى نهاية هتلر . وإذا كان فون سالومون لا يلتمس أى عذر للألمان فإن بيرنت فون هيسلر يؤكد أنهم ضحايا المد الاجتماعى والسياسى فى رواية «الالتقاء فى منتصف الطريق» عام ١٩٥٣ ، على حين كتب ستيفان أندريس ثلاثية ضخمة بعنوان «الطوفان» عام ١٩٤٩ وفيها جسد الأسباب التى أدت إلى قيام النازية .

أما الكتاب الذين حكم عليهم بالصمت فى أثناء الحرب فقد أعيد اكتشافهم . وقام ألفريد دوبلين وهانز هاينى جان بكتابة أعظم أعمالهما بعد الحرب مثل رواية «هاملت» لدوبلين عام ١٩٥٧ ، ورواية «نهر بلا ضفاف» عام ١٩٤٩ ، ولعل جان هو الكاتب العجوز الوحيد الذى

استحوذ على إعجاب الأجيال القديمة والجديدة على حد سواء منذ أن كتب رواية « بيردويا » عام ١٩٢٩ ؛ فهو يتخطى النقد الاجتماعى المؤقت إلى آفاق النفس البشرية التى تجمع فى داخلها كل المتناقضات الممكنة وغير الممكنة ؛ فقد اتخذ من الجنس وجهة درامية ليعالج من خلالها الصراعات التى تضع الإنسان بين شقى الرحى ، ولكن نظراً لطوفان الأفكار الجديدة الذى نبع من مآسى الحرب فقد اعتبر الأدباء الجدد قضية الشكل الفنى نوعاً من السفسطة الجمالية التى لا يحتملها المجتمع الذى يبحث عن نفسه ؛ لذلك طغى المضمون الفكرى على محاولات التجديد فى مجال الشكل الفنى ؛ كما نجد فى رواية أوى جونسون « التأملات » عام ١٩٥٩ التى عالج فيها علاقة ألمانيا الشرقية بالغربية ، ومن خلالها استطاع أن يلمس الصراع بين الشرق والغرب بصفة عامة ، ونجد نفس الاتجاه فى روايته الثانية « الكتاب الثالث » عام ١٩٦١ . أما أرنو شميت فقد أكد فى رواياته أن الحرب أثبتت أن العبث هو الأساس الذى ينهض عليه التفكير الإنسانى ، وأن نسبة المعقولية فيه لا تكفى لكى تجنب البشر هذه الويلات ، وعلى الأدب أن يبلور هذا الضياع والتشتت . وجسد شميت هذا فى رواية « ليفاياثان » عام ١٩٥٩ و « مارى كريزيام » عام ١٩٦٠ ، وأيضاً كانت الحرب هى الشغل الشاغل لباقى الروائيين من أمثال فولفجانج كويبن ، وجيرت جايزر ، وألفريد أندريتش ، وهاينز فون كرامر .

ولعل جونتر جراس هو الروائى الذى تنعقد عليه الآمال الآن فى تطوير

الرواية الألمانية إلى آفاق جديدة ؛ فقد لاقت روايته « طبلة من الصفيح » نجاحا ساحقا عام ١٩٥٩ ، وترجمت إلى معظم لغات العالم ، وهى تجسيد للمناخ الفكرى الذى أدى إلى قيام الرايخ الثالث ، وطغت شهرة جراس برواياته « القط والفأر » عام ١٩٦١ ، و « سنوات الكلاب » عام ١٩٦٣ . وإن كانت روايته الأخيرة تفتقر إلى الوحدة الدرامية فإنها تعد وثيقة لآخر سنوات هتلر عن طريق تتبع الروائى لكلب هتلر الذى هرب منه !

ويشبه ماكس فريش جراس فى الحيوية التى تتمثل فى أعماله الروائية والمسرحية على حد سواء . وفريش سويسرى الجنسية ، ولكنه ينتمى إلى الأدب الألمانى بحكم اللغة ، ويقترب فى منهجه التعليمى من بيرتولت بريشت وإن كان لا يلتزم بعقيدة سياسية محددة ، ولكن هدفه هو الدعوة إلى احترام كيان الإنسان كقيمة فى ذاته . إن الأدب هو البحث عن الوجود الحقيقى للإنسان كما نجد فى روايته « أنا لست أنا ! » ١٩٥٤ ، وروايته « هومو فابر » ١٩٥٧ ، لكن المنهج التعليمى عند فريش يبدو أكثر وضوحاً فى مسرحياته ؛ فهو يجرد شخصياته من كل الملامح الذاتية بحيث تتحول إلى رموز أو نماذج كما نجد فى مسرحيات الأخلاق التى سادت العصور الوسطى ، ويتضح هذا فى مسرحية « أندورا » ١٩٦١ التى تعالج العداء للسامية ، ولكن مضمونها يمكن أن ينطبق على أى بلد فى أى عصر .

أما الكاتب المسرحى الآخر فسويسرى الجنسية أيضاً . حاز

فريدريش دورينمات شهرة عالمية من خلال مسرحياته ، ورواياته البوليسية ، وتمثيلياته الإذاعية ، وسيناريوهاته السينمائية ، وتدور كل أعماله حول الخطيئة والعدالة والجزاء ؛ لذلك يجعله العنصر الأخلاقى قريباً من بريشت فى كثير من الأحيان : كما نجد فى مسرحية « الزيارة » ١٩٥٦ التى تدور حول سيدة عجوز تعود إلى المدينة لتشترى العدالة التى لم تنصفها فى سنى صباها ، ومن خلال هذا يكشف دورينمات النقاب عن رياء المجتمع وجشعه . ونفس المنهج ينطبق على مسرحية « رومولوس العظيم » ١٩٥٧ .

وإذا كان ماكس فريش وفريدريش دورينمات سويسرى الجنسية فإن فى ألمانيا نفسها لا نجد كاتباً مسرحياً على مستوى بيرتولت بريشت وجيرهارت هاوبتمان . وبالرغم من وجود ليوبولد آلسين ورولف هوتشهات فى ألمانيا الغربية ، وبيتر هاكس وهاينز موللر فى ألمانيا الشرقية ، فإنهم لم يتمكنوا من تقديم الأعمال الجديرة بالانضمام إلى التراث الإنسانى ، ويبدو أنه سيمر وقت طويل قبل أن يستعيد الألمان أمجادهم المسرحية القديمة والتى وضع بريشت وهاوبتمان آخر تقاليدها .

وقد أصاب الشعر الألمانى الحديث نجاحاً يفوق المسرح بكثير ؛ فهو ميدان للتجريب الدائم والبحث عن الجديد والمثير ، ومازالت الأشكال التقليدية من غنائية وملحمية واعترافية بنفس الحيوية منذ عهد جيته ، وبرغم سيطرة مأساة الحرب على خيال الشعراء فإن هذا لم يمنع نظرتهم الشاملة التى أدت إلى ترجمة أشعار ت .س . إليوت ودايلان توماس ، وقد ساد الاتجاه التعبيرى معظم الأشعار ، وتزعم هذا الاتجاه جوتفريد

بن الذى أضاف الكثير إلى إنجازات تراكل ، ولا سكر شوللر ، وليشتن شتاين . رفع بن لواء القيمة الفنية للشكل وقال : إن الشعر شكل كما هو مضمون ، ومن حق الشاعر أن يستعمل اللغة التى تتراءى له مناسبة مهما كانت غريبة على الأسماع التقليدية .

وبالإضافة إلى جوتفريد بن نجد أوسكار لوركه وفيلهلم ليهمان اللذين هربا إلى الطبيعة ، والماضى ، وأبطال هوميروس ، ورموز المسيحية كنوع من إبراز التناقض الحاد بين الحاضر المرير الزاخر بالصراع والعذاب وبين الماضى الوديع ذى البطولات والمثل العليا . وقد سار فى نفس الاتجاه كل من كارل كرولو ، وهاينز بايونتيك ، وانجبورج باشمان ، وبيتر هاشيل ، وبول سيلان ، وهذا الحنين إلى الماضى والطبيعة ليس من النوع الرومانسى الذى سيطر على مزاج الشعراء فى منتصف القرن الماضى بعد الانقلاب الصناعى ، بل هو نوع من الصوفية التى تحاول البحث عن خلاص الإنسان المعاصر فى هذا الكون المتقلب الذى تجسد فى المآسى والفظائع التى وقعت فى أثناء الحرب ، والتى قامت النازية بفتح أتونها الذى ابتلع كل آمال الإنسان فى حياة حضارية مستقرة . استطاع الأدب الألمانى المعاصر مواكبة هذه التطلعات وإن كان عليه الآن أن يسبقها ويرهص بها حتى لا يظل أسير أحداث الماضى ومآسيه الدامية .



الأدب الروسى

عندما كان الروائى الروسى المعاصر فلاديمير نابوكوف يعمل أستاذاً زائراً لجامعة كورنيل بنيويورك - كان يؤكد لتلاميذه دائماً أن ما يسمى بالأدب السوفييتى لم يوجد بعد ؛ فالأدب القومى كائن حى قد يموت ، وقد يدب فى جسده الوهن ، وقد يستمر فى مقاومة عوامل الانحلال حتى يدخل مرحلة إحياء جديدة ، ولكنه لا يمكن أن يخلق من عدم بناء على تغيير سياسى معين أو توجيهات عالية محددة . ومهما كانت الدوافع السياسية الكامنة وراء تأكيد نابوكوف هذا فإن خلفه الكثير من الحقيقة الملموسة المتعلقة بشأن الأدب الروسى المعاصر. ومن يتعرض لدراسة هذا الأدب فسيجد أن اصطلاح « الأدب السوفييتى » قد اعتمده الحزب الشيوعى رسمياً عام ١٩٢٨ كاصطلاح مضاد ومناقض تماماً لاصطلاح

« الأدب الروسى » المتعارف عليه منذ الجذور الأولى للقومية الروسية . منذ ذلك التاريخ شدد الحزب قبضته على الأدب حتى يكون ملتزماً بكل التعاليم والتعليمات التى ينادى بها فى مختلف القضايا والعقائد ، بل يجب على الأديب أن يدعو إليها بطريقة مباشرة وواضحة وصريحة . ومن يشذ عن هذه القاعدة بحجة التعبير عن رأيه يجب أن يصمت فى الحال بطريقة ما ؛ لأنه بفرديته سوف يدمر النظام القائم كله .

من هنا اختفى اصطلاح « الأدب الروسى » من على ألسنة الأدباء والنقاد ؛ لأن معناه إحياء للقومية الروسية القديمة على حين أن الحزب الحاكم ينادى بالعقيدة العالمية التى ترفض أى مفهوم للقومية أو الوطنية . كان هذا بمثابة نكسة للأدب الروسى الذى يرتبط هو والوطن والتراب والتقاليد والتاريخ والقومية ، ويستمد مادته الخام من هذه العناصر المحلية ، مثله فى ذلك مثل أى أدب إنسانى آخر ؛ فإذا كان العلم عالميًّا بطبيعته لأنه يرتبط هو وقواعد ومعادلات عقلية مجردة – فإن الأدب محلى بطبيعته ؛ لأنه يستمد مضمونه من مشاعر ووجدان الإنسان الذى يعيش فى بيئة معينة ، ويتشكل طبقاً لظروفها التاريخية والجغرافية والحضارية الخاصة ؛ لذلك لا نستطيع أن نقول : إن هناك كيمياء روسية أو طبيعية إنجليزية أو أحياء أمريكية ، لكن من الممكن القول بما يسمى بالأدب الروسى أو الإنجليزى أو الأمريكى . لم يدرك أعضاء الحزب الشيوعى السوفييتى هذه الحقيقة الجوهرية عندما أصدروا قرارهم السابق ذكره عام ١٩٢٨ ، والذى كان بمثابة نقطة تحول خطيرة من الأدب الإنسانى الرفيع

الذى كتبه كل من بابل ، وأوليشا ، وسافيتس ، وزامياتين قبل ١٩٢٨ إلى أدب الدعاية المباشرة الذى أنشأه كتاب مغمورون بعد العام نفسه طبقاً للمواصفات المسبقة التى قدمها الحزب للقياس عليها ، وتفصيل الأعمال الأدبية بما يلائم نصوصها وبنودها .

توقف الاهتمام العالمى المتزايد بالأدب الروسى بعد عام ١٩٢٨ عندما أكد النقاد العالميون أن الأدب السوفييتى الجديد أدب للاستهلاك المحلى كتب أساساً لأغراض سياسية لا تمت لمجال الفن بصلة من قريب أو بعيد ؛ لذلك لا يستطيع الناقد أن يعالج ما يسمى بالأدب السوفييتى على أساس تحليلى وموضوعى . وفى هذا يقول الناقد لينويل تريلنج : إن الأدب الروسى قد مات فعلاً بعد الفترة الكلاسيكية التى شهدها فى أواخر القرن الماضى وأوائل الحالى ؛ فكلما حاول تريلنج أن يلقى بنظرة على الأدب الذى كتب تحت الرقابة الصارمة للحزب فإنه يجد أشياء كثيرة نمطية ومتشابهة ، لكنها ليست من الفن بشىء على الإطلاق ، أما موقف النقاد العالميين تجاه الأدب السوفييتى من بداية الثلاثينيات حتى نهاية الخمسينيات فقد انعكس على النقاد داخل الاتحاد السوفييتى . فإذا استثنينا النقاد الذين ساروا فى الركاب ومعظمهم برزت موهبته النقدية بعد عام ١٩٢٨ بالذات — آثر الباقى الصمت سواء بدافع الخوف أو لأنهم لم يجدوا ما يدرسونه ويحللونه بالفعل ؛ فقد أصبح الأدب أحد المباحث السياسية أو الاجتماعية أو الاقتصادية ، ومن ثم أهملت كل النواحى التشكيلية والجمالية والروحية المرتبطة بصميمه .

يقول الناقد أندرو فيلد : إن الصورة تغيرت الآن عندما تمكن أدباء ونقاد من أمثال إليا أهرنبرج وإيفجيني إيفتشنكو أن يجعلوا من كتاباتهم مرحلة انتقال للأدب السوفييتى الجديد من مجال الدعاية العقائدية المباشرة إلى محراب الفن الجميل ، وإن لم يتخلصوا تماماً من رواسب الفترة السابقة لهم فإنهم جديرون بأن يطلق عليهم اصطلاح « الرواد الأوائل للأدب السوفييتى الجديد » ، بحكم أن هذا الأدب فقد شخصيته القومية المميزة تحت ضغوط الدعاية السياسية والرقابة الحزبية وخاصة بعد عام ١٩٢٨ بحيث انقطعت الصلة تماماً بينه وبين الجذور الأصيلة الكامنة فى أدب ما قبل الثورة . هنا تكمن أصالة محاولات إليا أهرنبرج ، وإيفجينى إيفتشنكو ، وميخائيل شلوخوف وغيرهم من الأدباء الذين أدركوا أن الأدب والفن تيار حى مستمر ومتجدد ، ولا يمكن أن ينقطع بفعل ثورة سياسية أو مبدأ عقائدى ؛ فكلها أشياء دخيلة على جوهر الأدب المتصل بالنفس البشرية فى أخلد صورها ، وقد تؤثر هذه الأشياء السياسية والاجتماعية والاقتصادية – بطبيعة الحال – على الأساليب الأدبية ومضامينها الفكرية ، لكنها لا تخلقها من جديد أو تجبرها على التشكل طبقاً لمواصفات مسبقة ومعايير لا تمت لمفهوم الأدب وجوهره بصلة !

استطاعت روح الأدب الإنسانى أن تتغلغل مرة أخرى فى نفوس الأدباء الروس المعاصرين وخاصة الشباب منهم بحيث نستطيع أن نتلمس علامات الإحياء الثقافى فى كل مكان فى روسيا الآن . وأولى هذه

العلامات تكمن فى الروح الليبرالية التى سادت كتابات الأدباء الشبان ودفعتهم إلى نقد مالا يعجبهم من أوجه الحياة الاجتماعية والسياسية فى المجتمع السوفييتى المعاصر دون أن يخرجوا عن نطاق الشكل الفنى الجميل الذى يجنبهم الوقوع فى الكثير من المزالق الخطابية والدعاية المباشرة . فهم لم ينسوا أنهم فنانون أولاً وأخيراً ، وأنهم إذا تخلوا عن هذه الصفة فإن دورهم فى الحياة سينتهى من أساسه ، ولعل إيفتشنكو وغيره من زملائه الشعراء كانوا أول من قاد هذا الاتجاه التجريدى والتأصيلى ، ولم تكن موسكو المدينة الفريدة التى شهدت هذا الإحياء ، بل شاركتها فيه مدن أخرى مثل ليننجراد وساراتوف وكالوجا وغيرها .

ومن خصائص حركة الإحياء المعاصرة إعادة فحص وتقييم التراث الأدبى الذى كتب فى أوائل القرن الحالى واعتبرته الثورة اتجاها مضادا للبلشفية ، ومن أشهر الأدباء الذين اعتبروا من الثورة المضادة نيكولاى جاميليوف الذي كتب من القصائد الشعرية ما أدى إلى إعدامه عام ١٩٢١ ، وقد أصبحت أشعاره من الممنوعات التى يحظر تداولها حتى مطلع الستينيات ، لكن من السهل أن تجد الآن أعماله منشورة دون حساسيات مبالغ فيها ، وينطبق نفس الوضع على أشعار كسينيا نيكراسوفا ، وقصص أندريا بلاتونوف ، ومسرحيات إيفجينى شفارتز الذى يعد الكاتب المسرحى الوحيد بالمفهوم الفنى للكلمة بعد جيل الرواد العظيم الذى بلغ القمة فى مسرحيات أنطون تشيكوف وقصصه . كان هؤلاء الأدباء الثلاثة قد عانوا الأمرين فى نشر أعمالهم التى لم تر النور

بصورة فعلية إلا بعد وفاتهم ، وبعد أن أدرك الجيل الحالى قيمة الدور الريادى الأصيل الذى قام به هؤلاء الثلاثة الذين لم يمتد بهم العمر جميعاً لكى يروا ثمار الجذور التى عانوا من أجل زرعها وإنباتها !

وهناك علامة أخرى من علامات الإحياء الأدبى المعاصر تتمثل فى محاولة إعادة تقييم أعمال شعراء المهجر وأدبائه ووضعها فى المكان المناسب لها على خريطة الأدب الروسى المعاصر ، فالهجرة لاتعنى خيانة الحزب أو العقيدة كما كان ينظر إليها فى الثلاثينيات والأربعينيات ؛ لذلك أعيد طبع أشعار مارينا تسفيتافا التى عرفت بلقب « شاعرة الحرس الأبيض » ؛ كذلك أعمال إيفان بونين الذى حصل على جائزة نوبل ، والشاعر المهاجر إلى باريس فلاديسلاف خوادسفتش ، وأيضاً فقد صدرت طبعة كاملة لديوان بوريس باسترناك عام ١٩٦٤ برغم الضجة السياسية التى أثيرت حول روايته « دكتور جيفاجو » عام ١٩٥٨ ، وأجبرته على رفض جائزة نوبل للأدب التى منحت له ذلك العام .

وقد أدى الإحياء الأدبى المعاصر إلى طبع أشعار كل من نيكولاى زابولوتسكى وأوسيب ماندلستام برغم النقد والمعارضة السياسية التى تحتوى عليها أشعارهما . وإذا علم القارئ العربى أن الرقابة الحزبية على المصنفات الأدبية لم تخف حدتها حتى الآن إلى حد كبير فإنه سيندهش للمدى الذى بلغته الانطلاقة الأدبية فى روسيا المعاصرة : يقول الناقد الروسى نيكولاى جافريلوف من مجلة « نيوليدر » فى ٩ من ديسمبر ١٩٦٣ : إن سيف الرقابة مازال مصلتاً على رقبة الأديب الروسى ، ومع ذلك فهو يشق

طريقه الأصيل غير عابئ بما قد يحدث له ! إن البلد الذى قدم إلى العالم بوشكين ، وتيرجنيف ، وتولستوى ، وتشيكوف ، ودوستيوفسكى لا يمكن أن يصاب بالعقم الأدبى بهذه البساطة ! وإن كانت الرواية والمسرح قد أصابهما الكثير من هذا العقم فإن الشعر السوفييتى المعاصر يبشر بخير كثير ، ويدل على أنه سيأخذ بيد الأدب الروسى بصفة عامة حتى ينطلق صوب أمجاد مستقبلة تعيد إلى الأذهان أمجاد أجيال ماقبل الثورة .

وينظر الأدباء السوفييت إلى الشعر على أساس أنه تجديد لشباب الأدب الروسى الذى أصابه الكثير من الوهن ؛ لذلك عكف الشعراء المعاصرون على صياغة التنويعات الروسية القديمة فى قوالب فنية جديدة ومعاصرة ؛ كما نجد فى أشعار فيكتور سوسنورا ، أو حاولوا الإستعانة بالمدارس الأدبية العالمية وخاصة السيريالية ؛ لأنها تمنحهم مقدرة كبيرة على التعبير غير المباشر حتى يهربوا من قيود الرقابة أو احتمالات العقاب ، وخاصة عندما يتناولون موضوعهم المفضل المتمثل فى معسكرات الاعتقال والعزل والتعذيب لكل من تسول له نفسه أن ينتمى إلى ما يسمى بالثورة المضادة ، ويمثل هذا الإتجاه الشاعر أندريا فوسنيسنكى أهم الشعراء الشبان بعد إيفتشنكو ، ولعل أهم إنجازاته تتمثل فى مجال الشكل الفني الذى حرمت الظروف الأدب الروسى إياه مدة طويلة . وهو يعتمد كثيراً على إنطلاقات اللاوعى التى تميز المدرسة السيريالية ، وفى ديوانه « الكمثرى المثلثة » يقدم سلسلة من القصائد تمثل انعكاساته وانطباعاته

عن رحلة قام بها إلى الولايات المتحدة الأمريكية ، وخاصة نيويورك ، وفيها يستغل عنصر المقارنة بين أمريكا وروسيا لكى يقول أشياء كثيرة ذات إيحاءات متعددة من خلال الاستعارات والتشبيهات والصور الجريئة التى غابت عن الشعر الروسى لمدة تزيد على نصف قرن : قال بعض النقاد : إن فوسنيسنكى أخذ من التقدير مايزيد على قدره الحقيقى ، وربما كان هذا القول به كثيراً من الصحة ، ولكن يتبقى إنجازه الذى يتمثل فى الدور الطليعى الذى قام به من أجل إعادة الشعر الروسى إلى حظيرة الفن بعد طول غياب !

وهناك مدرسة شعرية معاصرة عرفت باسم « المدرسة الهادئة » ، وبرغم أنها لم تبلغ من الشهرة مابلغته المدرسة الطليعية التى يتزعمها إيفتشنكو ، فإن مستواها الفنى يرتفع كثيراً عن مستوى شعراء الطليعة . وخير من يمثل المدرسة الهادئة الشاعر الشاب إيفجينى فينوكروف الذى يوحى شعره بخلوه من أى مضمون عقائدى عميق ، وهو يعترف بأنه يؤمن بالبساطة والبراءة بل السذاجة بعيداً عن تعقيدات الحياة المعاصرة ، ولكن بعد دراسة شعره وتحليله بعمق سنجد أن هناك فلسفة شاملة تربط بين التراث الروسى القديم والحضارة الغربية المعاصرة ؛ لذلك يجمع فينوكروف بين الأصالة والمعاصرة فى آن واحد ، وهو نفس الاتجاه الذى نجده فى أشعار كل من بيلـلا اخمادولينا وآنا أخمادولينا اللتين أضافتا إلى الشعر الروسى المعاصر النغمة الذاتية لأول مرة منذ مطالع القرن الحالى ، فقد بدأ الإنسان الروسى يدرك قيمته الشخصية ، وحقه فى التعبير عن هذه القيمة.

تعود آنا أخمادولينا إلى الماضى فى قصيدتها الطويلة بعنوان «أجدادى» الذى استعارته من قصيدة لبوشكين بنفس العنوان والمضمون كتبت عام ١٨٣٠ . لكن آنا أعادت الصياغة فى قالب جديد وأسلوب معاصر ، وقد نشرت القصيدة فى مجلة «الشباب» فى فبراير ١٩٦٤ ، وأثارت ضجة كبيرة منذ ذلك الحين ، وكانت بمثابة الروح الجديدة التى تسعى إلى منح الشعر السوفييتى المعاصر أصالته استناداً إلى جذوره الأولى الضاربة فى القومية والوطنية الروسية ؛ لذلك أصبحت آنا أخمادولينا من رواد المدرسة الشعرية المعاصرة فى الاتحاد السوفييتى ، ويبدو أثرها التأصيلى واضحاً فى قصائد الشعراء الشبان من أمثال ناعوم كورشافين الذى أغرم هو الآخر بأسلوب بوشكين ، وأعتبره المنبع الأصيل لكل شعر سوفييتى حديث ، ومعظم قصائد كورشافين مهداة إلى روح بوشكين . وبرغم أن الأوزان الغنائية الخفيفة التى بنى عليها بوشكين قصائده كانت من الأنواع الصعبة غير الشائعة فإن كورشافين قد حرص على التمكن منها وإعادة إيقاعاتها إلى الأسماع المعاصرة حتى تتعودها .

ويبدو أن القراء العاديين ما زالوا يعتمدون فى تقييمهم على الكم الذى ينتجه الشاعر أكثر من الكيف الذى يخرج به قصائده إلى الوجود ، ويتضح هذا فى عدم اهتمامهم كثيراً بأشعار كورشافين ؛ إذ إنه لم ينشر غير ديوان واحد ، وينحصر جمهور قرائه فى دائرة الصفوة المثقفة ، لكنه يتمتع باحترام النقاد والدارسين كغيره من الشعراء المثقفين من أمثال بوريس سلاتسكى ، ويورى ليفتيانسكى ، وفلاديمير كورنيلوف ،

وديفيد صاميولوف ، وبولات أوكد شافا ، ويوسف برودسكى ، وفلاديمير سولوخين ، ويجب ألا ننسى فى هذا المجال الإعتراف بإنجازات الجيل الذى سبق هؤلاء الشعراء الشبان وعلى رأسه أندريا دوستال ، وليونيد مارتينوف ، وفيرونيكا تشنيفوفا ، وكذلك آنا أخماتوفا التى تعد أعظم شاعرة روسية على قيد الحياة ، والتى تعتبر سلسلة قصائدها المعروفة باسم «اللحن الجنائزى» من أعظم ما كتب من شعر روسى فى عقد الستينيات الماضى .

ولعل أكبر ضجة أحدثها الشعراء الشبان الذين سبق ذكرهم تتمثل فى الديوان الجماعى الذى أصدروه عام ١٩٦١ بعنوان «صفحات من طاروسا» ، وطاروسا هى مستعمرة الأدباء والكتاب بالقرب من موسكو ، وتزخر بكل الاتجاهات الأدبية والفكرية الجديدة ، وبرغم أن الديوان لا يحمل بين طياته أى اتجاهات سياسية صريحة ، بل يهدف إلى الفن الجميل أساساً فإنه سرعان ما قامت السلطات بسحبه من السوق ، ولكن بعد أن تسربت آلاف النسخ إلى أيدى القراء ، وكان المحرك الأساسى وراء إصدار هذا الديوان - الأديب العجوز كونستانتين باوستوفسكى الذى قصد بهذا الديوان أن يكون ثورة سلمية من أجل المطالبة بالمزيد من الحرية للفنان حتى يجرب ما شاء لنفسه من الأشكال والمضامين الجديدة دون خضوع لمواصفات مسبقة من الحزب ، وبالذات بالنسبة للأدباء الناشئين الذين ينعقد عليهم الأمل فى تطوير وتجديد الأدب السوفييتى المعاصر. وكانت محاولة باوستوفسكى امتداداً

للثورة الأدبية التي أعلنتها مجلة «موسكو الأدبية» عام ١٩٥٦ ، ونادت فيها بأنه لا يمكن الفصل بأى شكل بين الفن والحرية .

أما النثر فيتخلف كثيراً عن الشعر ؛ لأنه كان لغة الدعاية الحزبية المباشرة لمدة نصف قرن ، وليس من السهل أن يتخلص بسرعة من القوالب الجامدة والتعبيرات الجاهزة التي سيطرت عليه طوال هذه المدة التي سادت فيها البيروقراطية الحزبية . والرواية التي كتبها فاسيلى أكسيونوف عام ١٩٦١ بعنوان «تذكرة إلى النجوم» أثارت أول ضجة من نوعها ؛ لأنها عبرت عن رغبة صغار الأدباء في تحطيم القوالب اللغوية المتكررة التي فقدت تقريباً كل مضمون فكرى معقول ، والتي تمثل أخطر نقطة ضعف في النثر الروسى ؛ لذلك تزخر رواية أكسيونوف بالعامية كنوع من ربط المضمون والشكل بالحياة اليومية المعاشة بكل أبعادها السلبية والإيجابية .

لكن القصة القصيرة حققت نجاحاً أكبر بكثير من الرواية على يد ألكسندر سولزتسين الذى حصل على جائزة نوبل مؤخراً وأثار ضجة ضخمة عالمية – ولا يزال – بخروجه من الاتحاد السوفييتى كنوع من الإحتجاج على الرقابة الحزبية الصارمة التي ما زالت تثقل الأديب الروسى بأثقال تقضى على موهبته وملكته في نهاية الأمر . ومن آراء سولزتسين أن الرواية الطويلة لا تناسب هذا العصر التكنولوجى اللاهث الذى فقد كل عوامل الإستقرار والهدوء ، وإذا كانت الرواية تزدهر الآن في الغرب فإن الوضع يختلف في الإتحاد السوفييتى الذى ما زال في مرحلة الإستيقاظ من نوم طويل كاد يقطع الصلة بين تقاليد الماضى وتطلعات المستقبل .

والقصة القصيرة خير ما يلبي حاجات الجماهير الجائعة إلى أدب جديد لا يستغرق تطوره وقتاً طويلاً ؛ ولعل هذا هو السبب فى عدم نجاح رواية «تذكرة إلى النجوم» لإكسيونوف كعمل فنى متكامل ؛ إذ يركز سولزتسين فى قصصه على الإرهاب الذى مارسه ستالين على جموع الشعب الروسى ، وتدور أحداث قصته «يوم فى حياة إيفان دينيسوفتش» فى معسكر للاعتقال والعزل والتعذيب تحت ستار حماية النظام ، وقد أكسبت هذه القصة سولزتسين شهرته العالمية الأولى وخاصة فى الولايات المتحدة الأمريكية . واللغة التى يستخدمها لغة ثورية بمعنى الكلمة ، ترفض كل القوالب التقليدية فى محاولة لتجسيد المعانى الجديدة بكل ظلالها بدون التقرير المباشر.

أما يورى كازاكوف فقد نبغ فى القصة القصيرة برغم أن كثيراً من النقاد يتهمونه بأنه مجرد مقلد لأساليب تيرجنيف وتشيكوف وبونين. ولا ينكر كازاكوف هذا التقليد ولكنه يقول : إنه ليس تقليداً على الإطلاق ، بل محاولة للتأصيل الفنى والفكرى بالعودة إلى منابع الأدب الروسى قبل الثورة . وبالفعل فإن نثره قوى ومعبر وخال من الحشو والتكرار والجمود ، وقد أصبح الرجل العادى المغمور بطلاً للقصص مرة أخرى منذ نصف قرن ساد فيه البطل العقائدى الاشتراكى المتمثل غالباً فى الفلاح ذى المحراث أو فى العامل ذى المطرقة والسندان ، ولعل العيب الوحيد الملموس فى قصص كازاكوف هو الإسراف فى الغنائية لدرجة أنها تكاد تهدم بناء القصة ، لذلك يتحتم عليه أن يتخلص من تأثير تشيكوف

الطاغى الذى عرف كيف يوظف الغنائية بأسلوب درامى قد يتعذر على كاتب مبتدئ مثل كازاكوف .

ويمتد ظل تشيكوف ليغطى قَصَصِيَّة أخرى معاصرة مثل ناتاليا تاراسينكوفا التى طبعت ثلاثة مجموعات قصصية ناجحة لا تخلو من تلك النغمة التشيكوفية العذبة التى تتخذ من تفاهات الحياة العادية لمحات تكشف معانى الوجود العميقة ويتضح هذا الاتجاه فى مجموعتها المسماة «أحلام غريبة» فمن هذا المنطلق تحاول أن تقول : إن الحياة المادية للإنسان ليست كل شىء ، بل إنها لا تكمل إلا بالحياة الروحية الخصبة التى تعد الفارق الأساسى بين الإنسان والحيوان ! ويشترك فى هذا المفهوم تاراسينكوفا وكل القصصيين المعاصرين من أمثال فلاديمير يتندرياكوف ، وناعوم كورشافين ، وبوريس بالتر ، وبولات أوكد شافا ، وألكسندر ياشين ، وفلاديمير ماكسيموف ، وإيفان ستادنويك ، وأبرام تيرز .

أما المسرح السوفييتى المعاصر فيعد نقطة الضعف الأساسية التى يعانى منها الأدب الروسى المعاصر : ففى مجتمع محكوم بعقائد سياسية محددة يصعب على المسرح أن ينطلق ويبدع ؛ لأنه فن جماهيرى بطبيعته ، ويمكن أن يؤثر فى الناس بطريقة مباشرة وحاسمة . وأحياناً كثيرة لا يتمشى هذا التأثير مع توجيهات الحزب الحاكم وتعاليمه ؛ لذلك هجر معظم الأدباء المعاصرين المسرح باستثناء فولودين ، وروزوف ، وأربوزوف الذين فشلوا فى الخروج بالمسرح السوفييتى إلى المجال العالمى . وما زال هذا المسرح يعيش إما على المسرحيات الأجنبية مثل أعمال بريشت

وجيبسون ، أوعلى المسرحيات الكلاسيكية مثل أعمال جوجول وأوستروفسكى ، أوعلى الإعداد المسرحى للروايات والقصص المعاصرة مثل قصة فلاديمير يتندرياكوف «الإنسان المعجزة» التى صودرت بعد عرضها بأيام لحين تغيير مفاهيمها العقائدية التى يتحتم أن تساير تعليمات الحزب ؛ لذلك ما زال المسرح يعيش على التقاليد القديمة التى أرساها ستانسلافسكى وبرغم هذا الإحباط فإن هناك من الإرهاصات الأدبية سواء فى الشعر أو فى الرواية أو فى المسرحية ما يؤكد أن الأدب السوفييتى يحاول بقدر طاقته أن يتخلص من قيود الماضى ورواسبه وعقده ؛ لكى يدخل مرحلة إحياء جديدة تجعله يقف على قدم المساواة مع الآداب العالمية المعاصرة له .

١٤

الأدب الإسبانى

قد تبدو إسبانيا لعين السائح المتعجلة بلداً مرحاً سعيداً لا يعرف سوى الغناء والرقص والانطلاق ، لكن الذى يقوم بدراسة الأدب الإسبانى المعاصر يكتشف مدى الصراع المرير الذى ينهش الوجدان الإسبانى من الداخل ، ويدفعه إلى الحنين القاتل لفردوس مفقود لم يعثر عليه بعد ، هذا الإحساس أكدته الحرب الأهلية ين عام ١٩٣٦ وعام ١٩٣٩ . وإذا تكلم النقاد عن أثر الحرب فى الأدب الأمريكى أو الإنجليزى أو الفرنسى أو الإيطالى أو الألمانى أو الروسى فإنهم يقصدون بالطبع الحرب العالمية الثانية ، أما بالنسبة لإسبانيا فالحال تختلف ؛ لأن الحرب فيها تعنى الحرب الأهلية ولا شىء سواها ، نظراً للآثار العميقة والضغوط الثقيلة التى مارستها على الوجدان الإسبانى المعاصر ، ومن ثم تركت بصماتها واضحة

على معظم الأعمال الأدبية المعاصرة فى إسبانيا .

وعلى الرغم من أن الحرب الأهلية الإسبانية انتهت عام ١٩٣٩ ، فإن فترة أدب ما بعد الحرب لم تبدأ فعلاً إلا فى عام ١٩٤٤ أو عام ١٩٤٥ : أى أنها تعاصر تماماً فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية بالنسبة لكل دول العالم ، فلم يكن من الممكن بالنسبة للأدباء الإسبان أن يشرعوا فوراً فى إنتاجهم الأدبى بمجرد انتهاء الحرب الأهلية التى أصابت إسبانيا بكثير من الجروح الغائرة التى تمثلت فى اختناق الجو الفكرى وفقدانه لروح الانطلاق والبشر والتفاؤل وضياع الثقة ، وانتشار روح العدمية التى تؤكد أنه لا فائدة ترجى من أى شىء حتى من الأدب والفن ! ولكن الشعوب لا تموت مهما أصابتها المحن والكوارث ؛ فسرعان ما استعادت إسبانيا حيويتها وقدراتها على الاستمرار والانطلاق ، واستطاع الأدباء أن يستحوزوا على اهتمام جمهور القراء مرة أخرى ، وكان هذا ضمن حركة الإحياء الفكرى والثقافى التى تمثلت فى إعادة بناء المدارس والجامعات والمراكز الثقافية التى تهدمت من جراء الحرب ، وأيضاً فى حركة استيراد الكتب الأجنبية وترجمة بعضها إلى الإسبانية . وقد حمل لواء هذه الحركة جيل الأدباء الذين قادوا الأدب منذ أواخر القرن التاسع عشر ومطالع العشرين من أمثال أونا مونو ، وأزورين رفالى انكلان ، وبايو باروجا . ظل هذا الجيل محور الحركة الأدبية حتى بعد الحرب الأهلية ، وتمثل امتداده الطبيعى ممثلاً فى جيل لوركا ، وجيلين ، وألكسندر ، وكيرنودا وغيرهم من الشعراء الذين ساهموا بنصيب وافر فى

الحركة الأدبية التى ترعرعت قبل الحرب الأهلية :

يقول الناقد مانويل دوران : إن أهم إنجاز لهذه الحركة المعاصرة يتمثل فى أن الأدب الإسبانى قد نجح لأول مرة منذ قرون خلت فى أن يحتوى وينضج معظم الأشكال الأدبية الرئيسية من شعر ومسرح ورواية . وفى الفترات التى سبقت نجد أن الحركة الرومانسية أنتجت شعراً جيداً دون أن تنتج روايات تستحق الذكر ، على حين نجح النصف الأخير من القرن التاسع عشر فى تقديم روايات واقعية مرموقة ، لكن الشعر توارى فى الخلفية البعيدة . أما إسبانيا الآن فلها كوكبة ناجحة من الروائيين والشعراء وكتاب المسرح والمقال . كل هذا بفضل الطريق الذى شقه لوركا ، وكاسونا ، وخوسيه أورتيجا ياجاسيه وغيرهم من الأدباء الذين أضافوا الكثير إلى إنجازات الرواد الأوائل من أمثال ميجيل دى أونا مونو ورامون خوميز دى لاسيرنا ، لكننا لا نستطيع القول بأنه لم يكن من الإمكان أبدع مما كان ؛ فقد استطاعت الأجيال الجديدة أن تقدم ثروة من الشعر الناضج فى حين أن الروايات الناضجة تعد على الأصابع ! وأيضاً فإن المسرح قد استيقظ فقط ، لكنه ما زال يتلمس طريقه ؛ ومع هذا فالجميع يعلقون آمالاً كباراً على المستقبل برغم الآثار المأسوية التى تركتها الحرب الأهلية بسنواتها الدامية .

ولم تتمكن هذه الآثار العميقة من أن تنتج أدباً ذا قيمة عالية ؛ فقد عمد الشعراء من أمثال أنطونيو ماكادو ورافييل آلبيرتى إلى كتابة شعر الدعاية السياسية المباشرة بصرف النظر عن أى اعتبارات فنية ، وينطبق

نفس الوضع على الشاعر بيمان الذى انحاز إلى جانب الجنرال فرانكو ، ووضع أشعاره فى خدمة اتجاهاته السياسية . ولعل أشعار الحرب الفريدة التى يمكن أن تصمد لاختبار الزمن هى تلك الأشعار التى كتبها الفلاح الذى أصبح شاعراً : ميجيل هيرنانديز . وعلى الرغم من أسلوبها المباشر فى التعبير فإنها تحتوى على حاسة شعرية مرهفة تستطيع الوصول إلى قلب الوجدان الإسبانى بكل بساطتها وسلاستها ؛ وبهذا يمثل هيرنانديز الأدب الإسبانى بصفة عامة فى أثناء الحرب الأهلية وبعدها ، فلم يكن الشعراء والروائيون والمسرحيون قادرين على انتهاج الأساليب الفنية المعقدة والمركبة فى وقت تقطعت فيه الأنفاس واحتوى العدم كل شيء !

لم تعد الاتجاهات الرومانسية والذاتية والمثالية بقادرة على التعبير عن المشاعر والرواسب التى تركتها الحرب ، ولم يكن البحث عن أساليب جديدة سهلاً على الإطلاق ، بل إن صعوبته وصلت حداً بالغاً كانت نتيجته أن التزم معظم الأدباء الصمت المطبق ، وأغلقت مجلات كثيرة بعد أن دمرت الحرب معظم المطابع ، وهرب الناشرون إلى الخارج أو ماتوا فى أثناء الحرب ! أضف إلى ذلك عجز الأدباء عن إيجاد الصوت المناسب الذى يعبرون به عن الأبعاد المأسوية للصراع الدموى الرهيب . وعلى كل حال كان الصمت والسلبية خيراً من الضجة والتفاهة ، لكن بعض الأدباء لم يحتمل الصمت فهاجر خارج إسبانيا ، وحكم على نفسه بالنفى ، بل إن الكتب التى ألفها فى المنفى لم تصل إلى بلده ، وإذا وصلت فإنها لا تقابل إلا باللامبالاة من جمهور القراء داخل إسبانيا ! ومع هذا

تظل أسماء مثل رامون سيندر ، وماكس أوب ، وفرانشيسكو آيالا ، وسيرانو بونسيلا — أسماء لامعة فى العالم الذى يتحدث الإسبانية خارج إسبانيا .

وقد انتهت حياة بعض الأدباء الآخرين، من أمثال ماكادو ولوركا وأونامونو ؛ فلم يحتمل ماكادو حياة المنفى على حين اغتيل لوركا فى بداية الحرب ؛ ومات أونا مونو كمداً عندما اجتاحت العداوات والصراعات إسبانيا إيذاناً ببدء الحرب ، ولم يكن هناك من يحل محل هؤلاء العمالقة ، فى حين احتوى المنفى غيرهم كثيرين ، فنجد جيلين ، وكيرنودا ، وآلبيرتى ، وبرادوس ، وألطولاجير ، وساليناس . ويأتى رامون خيمنيز زعيم المدرسة الرمزية فى إسبانيا التى لم يتبق فيها من أبنائها الأدباء سوى جيراردو دييجو وفيسنت ألكسندر ، ومع هذا قامت مدرسة حديثة للشعر بعد عام ١٩٤٤ سارت على نهج أونامونو وماكادو ، واستطاعت تجديد الشعر الإسبانى بابتكار الأساليب التى تجسد المشاعر المتصارعة التى تصطخب بها النفوس ، وليس الاتجاه الوجودى فى الشعر الإسبانى مستورداً ؛ لأنه نتيجة طبيعية لأحوال الحرب الأهلية ، بل إننا نجد له جذوراً قديمة فى أشعار الأجيال السابقة .

وبعد الحرب حاولت الدولة توجيه الأدب والفكر وجهة مباشرة وصريحة تتفق مع سياستها العامة ؛ فقد أحست بالقلق من جراء الصمت الذى التزم به الأدباء ، ولكى تتفادى من تجميع أبخرة القلق وتراكم رواسب الصمت اعتمدت الدولة المبالغ اللازمة لإنشاء المجلات الأدبية

التى كانت أشهرها مجلة « جارسيلازو » ، وذلك كنوع من التنفيس عن شحنات الضيق والغضب والضجر واليأس ! ولكن معظم الأعمال الأدبية التى نشرتها هذه المجلات فى الأربعينيات تبدو الآن وقد فقدت كل العناصر التى تمكنها من الاستمرار كأدب قومى أصيل . ذلك أن الأدب الموجه لا يمكن أن يستمر إلا فى أثناء المرحلة التى وقع فيها التوجيه ؛ إذ الإفتعال الذى نهض عليه يقضى عليه فى نهاية الأمر ، والدليل على هذا الافتعال أن هذه الأعمال الموجهة لم تمس المأساة الإسبانية من قريب أو بعيد .

وبمرور الوقت تراخت قبضة الرقابة الصارمة على المصنفات الفنية والأدبية ، وشرعت إسبانيا تنفتح على العالم الخارجى وخاصة بعد أن وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها ، وبدأت الأوضاع فى الاستقرار الذى ساعد الأدب الإسبانى فى محاولة استعادة عنصر الأصالة والمعاصرة فى آن واحد ؛ فقد ظهرت فى الأفق الأدبى أعمال ناضجة مثل رواية « الشاطر الجديد » لكاميلو خوسيه سيلا ؛ وقصيدة درامية عنيفة بعنوان « أبناء الغضب » لداماسو ألونسو ، كذلك قصيدة « ظلال الجنة » لفيسنت ألكسندر ، وأول رواية لكارمن لافوريه بعنوان « اللاشىء » ، وهى رواية انتقلت فيها المؤلفة من جو الحرب المأسوية إلى برشلونة حيث عالجت مجتمع مابعد الحرب فى شخصية بطلتها المراهقة والمتفتحة لعالم جديد . فكانت هذه الأعمال بمثابة الدفعة الجديدة التى أعادت للأدب الإسبانى المعاصر حيويته وخصبه .

وباستثناء كارمن لافوريه فإن هؤلاء الأدباء كانوا قد نجحوا – قبل الحرب الأهلية – فى إرساء تقاليد الأدب الإسبانى وشق مجراه المعاصر ؛ فقد عرف داماسو ألونسو بأنه الناقد الذى لايشق له غبار والذى لاتغيب نظرته الموضوعية العلمية عند نقد أى عمل جديد على حين ينتمى ألكسندر إلى جماعة لوركا وجيلين ، ويعد مؤسس المدرسة السيريالية ؛ كما اصطلح النقاد على وضع رواية « أسرة باسكوال دورات » لكاميلو خوسيه سيلا على قدم المساواة مع رواية « الغريب » لألبير كامى ؛ فهو يعالج نفس موضوع القاتل الذى يندفع إلى الجريمة تحت ضغط ظروف لا يعرف كنهها ولا يستطيع مقاومتها . وتعد هذه الرواية البداية الحقيقية للرواية الإسبانية المعاصرة .

ومنذ عام ١٩٤٤ شق كل من الشعر والرواية طرقاً متداخلة ووثيقة الصلة بعضها ببعض ، لكن الأدوات الفنية كانت مختلفة بطبيعة الحال ، فإذا كان اليأس والواقع المر والشلل الاجتماعى قد سيطر على مضمون رواية « خلية النحل » لسيلا ، ففى الديوان الشعرى الذى كتبه داماسو ألونسو بعنوان « أبناء الغضب » نجد نفس المضمون ، ولكن مع اختلاف المنهج الفنى بين السرد الروائى والتكثيف الدرامى .

ومن المعالم الجديرة بالملاحظة أن معاملة الدولة للروائيين خالفت معاملتها للشعراء : فقد كانت الرقابة صارمة إلى حد كبير حتى عام ١٩٥١ ، وما زالت لها رهبتها حتى يومنا هذا ، لكنها تركزت أكثر على الروائيين نظراً لأن الرواية فن شعبى له جمهور كبير من القراء ؛ وبذلك

يمكنهم ممارسة التأثير الحاسم على الرأى العام ؛ أما الشعر كفن صعب وناضج فلا يطبع من الديوان الواحد أكثر من ألف نسخة ؛ ولذلك لا يصل إلا إلى صفوة المثقفين الذين لا يحتاجون إلى المزيد من التوعية السياسية ، وفى نفس الوقت يتعذر على الرقيب فى معظم الأحيان أن يستوعب الرموز والتجريدات والاستعارات والتراكيب الدرامية التى تحتوى عليها القصيدة ، ومن ثم فلا خوف منها على رجل الشارع الذى يبحث عن التعليم والتسلية عن أقصر طريق . هذا هو ما تقدمه له الرواية بالفعل ؛ ومن هنا كانت مطاردة الرقابة للروائيين مما دفع بمعظمهم إلى نشر أعمالهم فى باريس وبيونس أيرس .

ولم يقتصر الشعر على معالجة القضايا السياسية والاجتماعية ، بل تطرق إلى الجانب الميتافيزيقى فى حياة الإنسان المعاصر ؛ حتى إن الشاعر داماسو ألونسو قال : إن المهمة الأساسية للشعر هى مساعدة الإنسان فى البحث عن الخلاص ! ولا يتعين على الشعر أن يلهث وراء المشكلات المتغيرة للحياة المادية ، فهذه تقع فى دائرة اهتمامات حياتية أخرى قد تنجح فى حسمها وعلاجها بطريقة أفضل من الشعر .

سار فى هذا الاتجاه كثير من الشعراء المحدثين من أمثال كارلوس بوسونو ، وفيسنت جايوس ، وبلاس دى أوتيرو ، ولويس هيد الجو ، وأيضاً المدرسة التى تبعتهم وتسيطر على الشعر المعاصر الآن ، ويتزعمها جابرييل سيلايا ، وفيكتوريانو كريمر ، وأوجينيو دى نورا . ويتميز شعر هؤلاء بالوضوح والشفافية ؛ ويعلق الناقد والشاعر خوسيه هييرو على هذه

الخاصية فيقول : إن الغموض عيب فى الشعر يجب تجنبه بكل الوسائل ؛ فقد انتهى عصر الأبراج العاجية ، وعلى الشاعر أن يخوض غمار الحياة مع الناس فى آلامهم وآمالهم فى أتراحهم وأفراحهم ! وإذا ضاع الأمل من الحاضر فعليه أن يقدمه إليهم فى المستقبل ، وإذا فقدوا صوتهم فعليه أن يكون صوتهم الحى النابض ، وإذا كان فى إمكان الروائى أن يقدم للناس مرآة لكى يروا فيها حياتهم ففى مقدرة الشاعر أن يقدم لهم الحياة نفسها بكل صراعاتها وتناقضاتها ، وبكل سلبياتها وإيجابياتها ، وبكل خيرها وشرها .

وقد برع الروائى سيلا فى تقديم هذه المرآة فى رواياته البانورامية التى سجل فيها الحياة الإسبانية المعاصرة وخاصة فى أعماق الريف حيث القرى والدساكر التى لم يسمع عنها أحد : هناك الطرق الضيقة ، والأزقة المتربة ، والبيوت التى لا تنتمى إلى هذا القرن بصلة ! . ومن رواياته الشهيرة فى هذا المجال : « رحلة إلى آلكيريا » عام ١٩٤٨ ، و« من المينو إلى البيداسو» عام ١٩٥٢ ، و« اليهود والغجر والمسيحيون » عام ١٩٥٦ ، و« والرحلة الأولى إلى الأندلس » ١٩٥٩ . ونظراً لغزارة الإنتاج الروائى لسيلا وتعدد جوانبه – يعد بحق روائى إسبانيا الأول . فقد نجح فى أن يطغى بظله على الرواية الإسبانية وأن يربطها بالحياة المعاصرة دون أن تنجرف فى تيار التسجيل الحرفى أو التصوير السطحى ، بل اعتنى بالشكل الفنى وإمكاناته وأدواته بدرجة مكنته من الخروج من الإطار المحلى المحدود إلى المجال الإنسانى الشامل .

وما زال الأدب الإسبانى يبحث عن الخلاص من أجل الإنسان المعاصر ، وهو بحث شاق ومرير يدل على مدى المعاناة التى مر بها الشعب الإسبانى منذ الحرب الدموية التى خاضها داخل بلده ؛ لذلك فإسبانيا الضاحكة الراقصة الغناء التى يراها السائح ليست سوى واجهة براقة تخفى خلفها الصراع المرير الذى ينهش الوجدان الإسبانى من الداخل ، ويدفعه إلى البحث عن الفردوس المفقود الذى أعياه البحث عنه !

١٥

الأدب الكندى

فى عالمنا المعاصر يتركز الانتباه على الأدب فى كل من إنجلترا والولايات المتحدة على أساس أنهما البلدان اللذان يمثلان الأدب العالمى الناطق بالإنجليزية . وقد شكل هذا الاتجاه ظلماً وقع على كاهل البلاد الأخرى التى تتحدث بالإنجليزية مثل كندا وأستراليا ونيوزلندا . وتمثل هذا الظلم فى الإهمال الذى تعانيه هذه البلاد من ناحية النقاد العالميين الذين لا يرون سوى إنجلترا والولايات المتحدة فى مجال الأدب العالمى المعاصر !
قد يكون للنقاد بعض الحق فى هذا ؛ لأن معظم الأدباء الكنديين مثلاً لا يزال يحن إلى الوطن الأم الذى هاجر منه فى طفولته أو صباه ؛ لذلك فمن السهل العثور على مسحة إنجليزية أو أسكتلندية أو ويلزية أو آيرلندية أو فرنسية . لكن من الصعب تتبع مسحة كندية قومية ذات معالم

محددة ؛ ويتضح هذا فى أعمال أدباء كندا الكبار من أمثال تشارلز ج . د . روبرتس ، وبليس كارمان ، ورالف كونور . وحتى شاعر كندا الكبير ا . ج . برات الذى اشتهر فى العشرينيات ، وأصبح منذ ذلك الوقت رائداً للشعر القومى فى كندا نجد فى شعره نفس الأشكال والمضامين التى شاعت فى الشعر الفيكتورى فى إنجلترا بالإضافة إلى الملاحم الإنجليزية البحتة .

وعلى الرغم من هذا تمكن الأدب الكندى المعاصر من الانطلاق إلى المجال العالمى فى الربع الماضى من هذا القرن بعد أن تمكن من البحث عن هويته القومية الخاصة به . وتتركز أهم خصائص هذه الهوية فى روح الإقدام والكشف التى بدأها الرواد الأوائل الذين هاجروا إلى تلك البقاع النائية بحثاً عن وطن جديد لهم ؛ وتتركز أيضاً فى المجتمع الكندى المعاصر الذى تتنازعه القوميات المختلفة التى استقرت به وما زالت تنظر بعين الفخر والحنين إلى الوطن الأم ، وتتبلور هذه الصراعات أساساً بين المجتمع الناطق بالإنجليزية والآخر الناطق بالفرنسية ، ومن ثم ينعكس هذا على الأدب الكندى ويجعله ينقسم بين الانتماء إلى الوطن الأم والوطن الجديد ، ويفقده الكثير من الأصالة القومية . ومما ساعد على ضياع الأصالة القومية أن كندا تكاد تعتمد على الولايات المتحدة اقتصادياً وثقافياً فى كل شىء : فما يحدث لأدباء نيويورك وسان فرانسيسكو نجده يحدث تلقائياً لأدباء تورنتو وفانكوفر ؛ لأن المؤثرات الثقافية فى أمريكا الشمالية تنتشر مثل الجبال الممتدة شمالاً وجنوباً .

وليس صوب الشرق والغرب مثل الحدود الدولية للبلدين .

ويؤكد الناقد جورج وودكوك أن علاقة كندا بأوربا ما زالت علاقة قوية ، وخاصة مع إنجلترا التى نزح منها الكثيرون لاستيطان كندا فى أعقاب الحرب العالمية الثانية . وقد حدثت هجرة عكسية فاستقر بعض الأدباء الكنديين المشهورين فى إنجلترا مثل نورمان ليفين ومارجريت لورانس ، لكن كتاباتهم ما زالت تدور حول تجربتهم الكندية . كان ظنهم أنه فى الإمكان البحث عن تجارب أكثر خصباً وتصعب ممارستها فى كندا ، وما فعله الأدباء الناطقون بالإنجليزية فى لندن قام به الأدباء الناطقون بالفرنسية فى باريس ، لكنهم نسوا أنه من الضرورى بالنسبة للأديب أن يعايش مجتمعه مهما كانت تجربته الحياتية ضحلة أو ساذجة . وساعد على هذا الجفاف ذلك الطوفان الجارف من الكتب والدوريات الأمريكية المتدفقة من الجنوب ، والتى لا يمكن أى كتب أو دوريات كندية أن تنافسها أو تقف أمامها على قدم المساواة . ولكى يحمى أدباء كندا أنفسهم من هذه المنافسة العارمة حاولوا الارتباط بالمؤسسات الثقافية مثل الجامعات وهيئة الإذاعة والتليفزيون والمجلس الكندى الذى يوفر لهم المنح والرعاية المالية لطبع مؤلفاتهم ، ولم يترك الروائى هيو ماكلينان عمله كأستاذ بجامعة ماكجيل مما صبغ رواياته بالصبغة الأكاديمية . وأيضاً فإن عميد النقاد نورثروب فراى عمل عميداً لكلية فيكتوريا فى تورنتو ، ونشرت معظم مقالاته ودراساته النقدية فى المجلة الفصلية التى تصدر عن جامعة تورنتو ، واعتمد فى مضمونها على

المحاضرات التى يلقيها على تلاميذه . وقد مهدت كتاباته لظهور مدرسة الشعر المعاصر فى كندا التى يتزعمها جيمس رينى وجاى ماكفرسون وإيلى ماندل .

وقد قامت الإذاعة الكندية بدور ملحوظ فى تشجيع الأدباء ورعايتهم ، فقدمت أحاديثهم ودراساتهم فى برامج خاصة بهم ، بل إن أحسن ماكتب للمسرح قدمته الإذاعة مثل مسرحية « محاكمة مدينة » لإيرل بيرنى ، ومسرحية « قاتل الغزال » وأوبرا « زهرة الليل » لجيمس رينى ، كذلك المسرحيات التعليمية التى كتبها ليستر سنكلير. وبانتهاء الحرب العالمية الثانية انتهى جيل الأدباء الكنديين الذين تزعموا الحركة الأدبية منذ مطالع القرن الحالى ، فمات ستيفن ليكون وفى أعقابه فريدريك فيليب جروف عام ١٩٤٨ ، وهو الروائى الذى اشتهر بروايته « صاحب الطاحونة » . أما مورلى كالاجان و ا . ج . برات فكانا قد قاربا سن الاعتزال ، وهما الأديبان اللذان استطاعا الخروج بالأدب الكندى من المحلية الضيقة إلى العالمية الرحبة ، وذلك بالإضافة إلى المجهودات التى بذلها الجيل الأصغر الذى مثله كل من ج . م . سميث ، وف . ر . سكوت ، وا . م . كلين ، ودوروثى لايفساى .

أما الجيل الحالى فقد ترعرع مع عودة السلام العالمى ويمثله إيرل بيرنى ، وارفنج ليتون ، ولويس داديك ، وريموند ساوستر ، وآن ويلكنسون ، وب . ك . بيج ، ومارجريت أفيسون ، وقد قامت مجلة « الشعر المعاصر » التى أشرف على تحريرها آلان كرولى بتعريف الجمهور

الكندى بهذه المدرسة الشعرية الجديدة . وبالنسبة للرواية التى كتبها جيل ما بعد الحرب فإنها لم تخرج عن نطاق المغامرات التقليدية والمضامين الرومانسية التى اعتاد الجيل السابق قراءتها لتزجية وقت الفراغ ، وأيضاً الروايات التى تعرض التاريخ بأسلوب مباشر وخاصة فيما يتعلق بجيل الرواد والمغامرين الذين كانوا أول من استوطنوا كندا . ونظراً لهذه السلبيات فقد ظل كل من هيو ما كلينان ومورلى كالاجان بمثابة عملاقى الرواية الكندية لفترة ما بعد الحرب أيضاً .

وتتركز أهمية هيو ماكلينان ومورلى كالاجان فى أنهما حاولا تجسيد روح القومية الكندية فى أعمالها ؛ فقد اهتم ماكلينان بالصراع بين العنصر الإنجليزى والعنصر الفرنسى فى المجتمع الكندى المعاصر ، وكيف يؤثر على تفكير المواطنين وسلوكهم بسبب العزلة التى يحياها كل عنصر على حدة ؟ ومن أهم رواياته التى تعالج هذا المضمون رواية « عزلتان » ، لكن المضمون طارده فى كل كلمة كتبها لدرجة أنه أفسد كثيراً من المواقف الدرامية ، وأضاع ملامح شخصيات رئيسية . كل هذا لكى يبرز آراءه وتعاليمه على حساب الشكل الفنى للرواية ! ولعل الرواية الفريدة التى تكاد تخلو من هذه العيوب رواية « ابن لكل رجل » ، فيها يبلور الصراع بين النزعة التطهرية البيوريتانية فى المجتمع الكندى والدعوة إلى الانفتاح والانطلاق . وقد نجحت هذه الرواية فنيًّا ؛ لأنه اهتم بالصراع الدرامى وبالفكرة الفلسفية على نفس المستوى ؛ كذلك فإن روايته « الهزيع الأخير من الليل » رواية طموح من ناحية الشكل ، لكن عيوب الإسراف فى

العاطفة أفسدتها .

أما مورلى كالاجان فيثبت وجوده فى القصة القصيرة أكثر من الرواية الطويلة : فرواياته التى كتبها بعد عام ١٩٤٥ هى « الحب والضياع » ، و « المعطف ذو الألوان المتعددة » ، و « نزوة فى روما » — تتميز الروايتان الأولى والثانية منها بالسطحية والمباشرة ، على حين تمثل الثالثة محاولة نحو الشكل المركب للرواية ، ولأنه لم يتعود هذا النوع فقد سيطرت الفوضى وضاعت معالم الرواية . ولقد اتفق النقاد على أن أعظم رواية أنتجها الأدب الكندى المعاصر هى رواية « تحت البركان » التى كتبها ما لكولم لاورى ؛ فهى أول رواية تحمل رؤية كندية أصيلة برغم أن بعض أحداثها يدور فى المكسيك ، ثم يأتى بريان مور بعد مالكولم لاورى ليرسخ نفس التقاليد الأصيلة التى بدأها لاورى ، لكنه لم يستطع أن يتخلص من جذوره الآيرلندية ؛ فالعزلة التى يشعر بها الآيرلندى فى مدينة مثل بلفاست ما زال مور يحس بها فى أعماقه . فقد سيطر هذا الإحساس على رواياته الأولى مثل « جوديث هيرن » و « حظ جنجر كوفى » ، لكن أصالة رواياته تكمن فى الصدق الفنى الذى يعالج به الصراعات النفسية التى تنتاب المهاجر الذى يجد جذوره وقد اقتلعت وقذف بها بعيداً فى تربة أخرى تحتاج إلى كثير من التأقلم ، وقد هاجر أخيراً إلى نيويورك ، ولكنه ما زال يكتب عن عزلة الآيرلندى فى هذه المدينة الهائلة . وروايته الأخيرة « الإجابة المرتعشة » تؤكد أن الأديب لا يمكن أن ينسى جذوره الأولى . وهذه القضية لم تشغل بال الروائيين الذين هاجروا إلى كندا فقط ، بل

نجدها تسيطر على أعمال الروائيين الذين ولدوا فى كندا من أمثال مارجريت لورانس . ولعلها مارست هذه التجربة بكل أحاسيس المهاجر لأنها عاشت لمدة طويلة فى الصومال ، وكتبت عدة قصص عن الصومال وأفريقيا من خلال رؤية كندية أصيلة ساعدتها على النبوغ فى أدب الرحلات .

ولم تنس الصهيونية كعادتها أن تعيث فى الأدب الكندى فساداً ، وذلك بأن تنفث سمومها العنصرية فى الاتجاهات التلقائية النقية ، ولكن النقاد فى كندا كانوا من اليقظة بحيث وضعوا هذه الفئة من الصهاينة فى خانة محددة أطلقوا عليها اصطلاح « المدرسة الصهيونية » . لكن الأدباء الصهاينة بخبثهم المعهود رفضوا هذا الاصطلاح الذى يحد من نشاطهم ، بل يعريه ، وقالوا : إن كل أديب منهم يملك من التفرد بحيث يتعذر صبهم جميعاً فى قالب واحد ، بل إن الكنديين يعانون من نفس العزلة التى تصل إلى حدود الجيتو اليهودى ؛ ولذلك فالمجتمع الكندى يشبه إلى حد كبير المجتمع اليهودى ، ويتزعم المدرسة الصهيونية الشاعر ا . م . كلين الذى كتب رواية دينية بعنوان « الرسالة الثانية » التى عبر فيها عن حنينه الصريح إلى قيام دولة صهيون !

أما الروائى موردخاى ريشلر فيهدف إلى تحطيم أخلاقيات المجتمع الكندى مثلما تفعل الصهيونية فى معظم دول الغرب ، وذلك بالظهور بمظهر الأديب المفكر المتحرر الذى يهدف إلى بناء مجتمع جديد على أنقاض القديم وهو فى الواقع يهدف إلى بناء مجتمع منحاز إلى الصهيونية

عن طريق تحطيم القواعد الأصيلة التى ينهضّ عليها المجتمع الكندى ، كل هذا تحت شعارات تحرير النفس والتقدمية والانطلاق والسعادة واحترام الفرد والتخلص من العقد القديمة المترسبة .

وتلقى هذه النزعة رواجاً عند الغربيين الذين يخافون أن يتهموا بالرجعية والتخلف والجهل وضيق الأفق ؛ لذلك لاقت روايات ريشلر رواجاً ، منها على سبيل المثال « ابن البطل الصغير » و « التدريب الأولى لداري كرافتس » . وبالطبع لم يكن ريشلر وحده فى الميدان ، بل انضم إليه بقية أعضاء المدرسة الصهيونية : مثل أديل وايزمان التى كتبت رواية « الضحية » ، وجاك لودفيج فى رواية « الفوضى » ، ونورمان ليفين الذى اشتهر بأدب الرحلات فكتب « كندا هى التى صنعتنى » ، ومن خلال هذا العنوان القومى البراق يدس سمومه العنصرية حتى تسرى فى وجدان المواطن الكندى دون أن يحس بها !

لم يتبلور بعد أدب الأقاليم فى كندا ؛ لأن المجتمع الكندى ما زال بكراً ، والنشاط الأدبى يتركز أساساً فى مونتريال وتورنتو وفانكوفر . وقد حاول بعض أدباء هذه المدن الكبيرة رصد الحياة خارجها وذلك بالخروج إلى الغابات والبرارى ؛ ولكن ماكتب فى هذا المجال من الضآلة بحيث لا نستطيع أن نذكر سوى كتاب سنكلير روس « أنا وبيتى » الذى نشر عام ١٩٤١ ، وكتاب و. ا. ميتشيل « الذى اختبر الرياح » ونشر بعد الحرب ، ويدور حول مغامرات صبى صغير يجول فى أنحاء بلاده مكتشفاً البيئة والحياة ، ثم تأتى روايات إيثيل ويلسون التى تعد البداية الحقيقية

للأدب الذى يعايش الإقليم بكل جوانب حياته المتعددة ؛ فقد عاشت فى فانكوفر ، ولكنها كانت دائمة الخروج منها إلى البرارى والقرى المحيطة بها أوالبعيدة عنها ، وظلت هكذا منذ هجرتها من إنجلترا فى طفولتها المبكرة . ومن أشهر رواياتها « الرحالة البرىء » ، و« ملاك المستنقع » ، و« الحب والماء المالح » . وبالرغم من المضمون الإقليمى الذى تسيطر على هذه الروايات فإن الإحساس العام بالكون والأحياء والزمن ينبع من هذه الروح المحلية ، فيحيل الروايات إلى قصائد طويلة من شعر الطبيعة النقية ! .

وفى نفس الاتجاه الإقليمى كتب إيرنست باكلر رواية « الجبل والوادى » التى يصور فيها صراعات الأفراد فى مقاطعة نوفاسكونشيا ، كذلك رواية « الخطاف المزدوج » لشيلا واطسون التى جسدت الحياة الضيقة للمجتمع الإقليمى الذى يعيش فى مدن كولومبيا البريطانية . وما عدا ذلك فالرواية الكندية تعالج المضامين الأخرى التى تهم المجتمع الكندى المعاصر مثلما فعل إيرل بيرنى فى رواية « تيرفى » التى جسد فيها أزمة الديمقراطية ، ورواية « تنفيذ الإعدام » لكولين ماكدوجال الذى صور فيها مأساة الجنود الكنديين المشتركين فى الحرب على الجبهة الإيطالية ، والصراع الذى ينهش كيانهم بين الالتزامات الإنسانية والمسئوليات العسكرية .

وقد تبلور الشعر الكندى وبدت معالم شخصيته المتميزة عندما ارتبطت مضامينه والحياة المحلية ، واللهجات المتعددة ، والاتجاهات

الفنية التقليدية والمستحدثة . وتعد مونتريال عاصمة الشعر حيث يجرى التنافس حارًّا بين شعراء الإنجليزية وشعراء الفرنسية منذ الثلاثينيات . وتزعم هذه الحركة ف . ر. سكوت ، وا . م . كلين ، وارفنج ليتون ، ولويس داديك . ثم جاء بعدهم ليونارد كوهين وهارى موسكوفيتش . ويميل بعض هؤلاء الشعراء إلى الواقعية الاشتراكية الممزوجة ببعض الميول الراديكالية ، على حين يبلور بعضهم الآخر الاتجاهات الميتافيزيقية بكل أبعادها القديمة والحديثة . ويعد إرفنج ليتون مثالاً لكل هذه الاتجاهات ، لأن شعره يحتوى على الحياة الكندية بكل متناقضاتها كما يتضح فى أول ديوان له عام ١٩٤٨ بعنوان « هنا والآن » . ولعل عيبه الأساسى يكمن فى الإطناب ، والبلاغة ، والمبالغة فى التعبير ، وإيراد الألفاظ التى لا تفيد كثيراً فى بناء القصيدة .

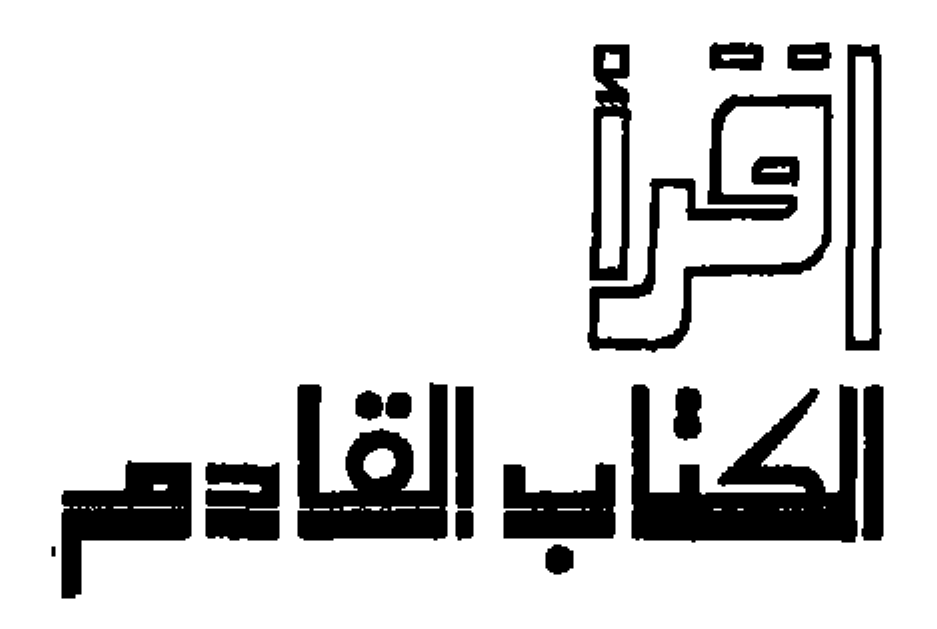
غير أن الاتجاهات الميتافيزيقية تطغى على الميول الاجتماعية عند شعراء تورنتو الذين يحترمون الصنعة الفنية أكثر من شعراء مونتريال ، كما يتضح فى ديوان آن ويلكينسون « مضاد للنوم » وديوان ب . ك . بيج « الحديد والزهرة » . وقد نشرت معظم قصائد هذه الدواوين فى مجلة « ألف باء » التى أشرف على تحريرها عميد النقاد الكنديين نورثروب فراى ، وهى المجلة التى فتحت باب التجريب على مصراعيه ومهدت الطريق للشعراء الحاليين مثل جاى ماكفرسون ، وإيلى ماندل ، وجيمس ربنى ، ومارجريت أفيسون ، وإيرل بيرنى ، وروى دانيالز ، وويلفريد واطسون ، وفيليب وب . وتجمع هذه المدرسة الشعرية المعاصرة كل الميول

والاتجاهات والأفكار سواء كانت دينية أو دنيوية ، ميتافيزيقية أو اجتماعية ، جادة أو ساخرة . وهذا يدل على أن الشعر الكندى قد سبق الرواية الكندية فى النضج والخصب ، ومع ذلك تظل الرواية أكثر نضجاً من المسرح الكندى الذى ما زال يبحث عن نقطة البداية ، ويعتمد أساساً على الإذاعة والتليفزيون ، لكنه فشل فى إبراز المعالم الخاصة به ، وفى تكوين البناء المعترف به من المجتمع . وبصفة عامة ما زال الأدب فى كندا يبحث عن شخصيته المميزة عن طريق الالتصاق أكثر باطراد بالحياة المحلية مستعيناً فى ذلك بالاتجاهات العالمية الواردة من الخارج مع تأصيلها ؛ حتى تلائم المناخ الأدبى القومى .

المراجع

1. Bauke, Joseph P. *Another Tentative Start,* 1967.
2. Bentley, Eric. *The life of the Drama. 1964.*
3. Bergin, T.G. *Italian Fiction Today,* 1970.
4. Bithell, Jethro. *Modern German Literature,* 1959.
5. Blake, Patricia. *Dissonant Voices in Soviet Literature,* 1962.
6. Boechenstein, D. *Trends and Symbols in Contemporary German Fiction,* 1958.
7. Bosch, Rafael. *The New Nonconformist Spanish Poetry,* 1963.
8. Chiaromonte, Nicola. *Contemporary Italian Literature,* 1973.
9. Duran, Manuel. *Spanish Literature Since the War,* 1966.
10. Exner, Richard. *German Poetry,* 1962.
11. Field, Andrew. *A Literature Appears,* 1971.
12. Garten, H.F. *Modern German Drama,* 1969.
13. Gassner, John. *New American Playwrights,* 1963.
14. ——— *Theatre at the* Cross-*Roads,* 1960.
15. Grigson, Geoffrey, ed. *The Concise Encyclopedia of Modern Wold Literature,* 1970.
16. Gullon, Richardo. *The Modern Spanish Novel,* 1960.
17. Hassan, Ihab *H.The Character of Post-War Fiction in America,* 1962.

18. Herzberg, Max J., ed. *The Readers Encyclopedia of American Literature,* 1962.
19. Kostelanetz, Richard. *Contemporary Literature,* 1964.
20. Ley, Charles David. *Spanish Poetry Since 1939,* 1962.
21. MacMahon, Dorothy. *Changing. Trends in the Spanish Novel,* 1960.
22. Monas, Sidney. *Some Notes on Recent Soviet Literature,* 1960.
23. Pacifici, Sergio. *A Guide to Contemporary Italian Literature,* 1962.
24. ——— *Italian Novels of the Fifties,* 1974.
25. ——— *Something Old and Something New: Italian Poetry,* 1970.
26. Paris, Jean. *The New French Poetry,* 1971.
27. Peyre, Henri. *Trends in the Contemporary French Novel,* 1968.
28. Spender, Stephen & Donald Hall, ed. *The Concise Encyclopedia of English and American Poets and Poetry,* 1970.
29. Taylor, John Russell. *British Drama of the Fifties,* 1970.
30. ——— *The Penguin Dictionary of the Theatre,* 1970.
31. Waidson, H.M. *The Modern German Novel,* 1969.
32. Ward, A.C. *Longman Companion to Twentieth Century Literature,* 1970.
33. Whitney, Thomas. *The New Writing in Russia,* 1964.
34. Williamson, Edward. *Contemporary Italian Poetry,* 1963.
35. Woodcock, George. *Away from Lost Worlds,* 1973.



هل الدراما فن جميل

للدكتور إبراهيم حماده

كتاب يتناول جوانب متعددة لواحد من أرق الفنون التى عرفها الإنسان . .

الدراما . . ذلك الفن الرائع الذى أخذ جانباً من كل الفنون كالشعر والرقص والتصوير والنحت وصهرها ليخلق منها فناً متكاملاً جديداً له معالمه الخاصة والمميزة ويملك من وسائل التعبير ما لا يملكه فن آخر .

الثمن ٢٠ قرشاً

ص
٢٠

٤٠٤٧٥٦/٠١

